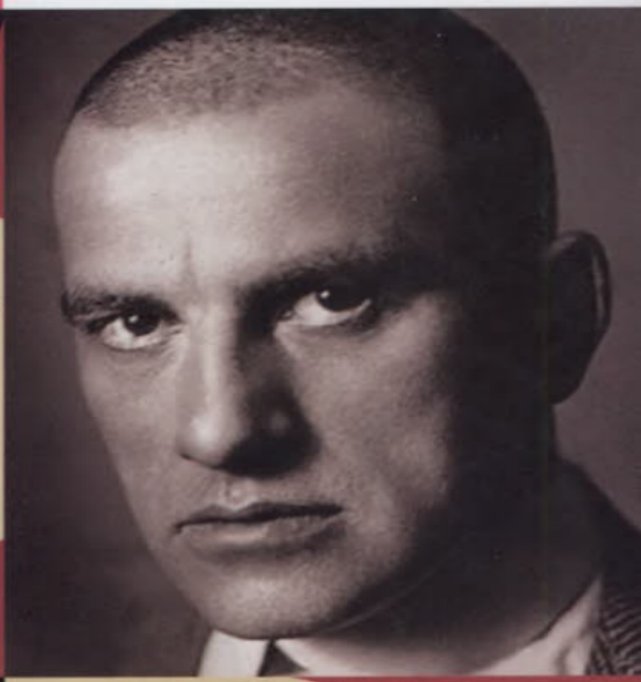
МАЯКОВСКИЙ



Дмитрий Быков

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Подлинное значение Владимира Маяковского определяется не тем, что в советское время его объявили «лучшим и талантливейшим поэтом», — а тем, что и при жизни, и после смерти его личность и творчество оставались в центре общественного внимания, в кругу тем, образующих контекст современной русской культуры. Роль поэта в обществе, его право — или обязанность — активно участвовать в политической борьбе, революция, любовь, смерть — всё это ярко отразилось в стихах Маяковского, делая их актуальными для любой эпохи.

Среди множества книг, посвященных Маяковскому, особое место занимает его новая биография, созданная известным поэтом, писателем, публицистом Дмитрием Быковым. Подробно описывая жизненный путь своего героя, его отношения с властью, с женщинами, с соратниками и противниками, автор сосредоточивает внимание на ключевых моментах, видя в них отражение главных проблем русской интеллигенции и шире — русской истории. Этим книга напоминает предыдущие работы Быкова в серии «ЖЗЛ» — биографии Б. Пастернака и Б. Окуджавы, — образуя вместе с ними трилогию о судьбах русских поэтов XX века.

[Адаптировано для AlReader]

- Дмитрий Быков
  - ○
  - ○
  - ○ ПРОЛОГ
  - ○ Действие первое
    - ■ ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ
    - ■ ЧЕТЫРЕ ДНЯ В АПРЕЛЕ
    - ■ НАСЛЕДНИКИ
    - ■ ПОСЛЕ ЖИЗНИ: ТРИДЦАТЫЕ
  - ○ Действие второе
    - ■ ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

- КАК ЭТО СДЕЛАНО
- ЭПОХА. ВЫВЕСКИ. АХМАТОВА
- НЕВРОТИК
- О ВКУСАХ

○ Действие третье
- ТРЕТЬЕ ВСТУПЛЕНИЕ
- БУБЛИКИ ЛАЗАРЯ
- ТАЙНА 103
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЕВГЕНИЯ И ВЕРА
- БУРЛЮКИ
- ФУТУРИЗМ: ВОЗМЕЗДИЕ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. МАРИЯ
- ВОЙНА
- СОВРЕМЕННИКИ: ЧУКОВСКИЙ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. СОНКА
- СОВРЕМЕННИКИ. ГОРЬКИЙ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЭЛЬЗА

○ Действие четвертое
- ЧЕТВЕРТОЕ ВСТУПЛЕНИЕ
- «ОБЛАКО В ШТАНАХ»
- ЛИЛЯ И ОСИП
- СОВРЕМЕННИКИ: ХЛЕБНИКОВ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. АНТОНИНА
- СОВРЕМЕННИКИ: БРЮСОВ
- РЕВОЛЮЦИЯ
- СОВРЕМЕННИКИ: ЛУНАЧАРСКИЙ
- «ОКНА РОСТА»
- «150 000 000»: БИТВА ЧИСЛИТЕЛЬНЫХ
- СОВРЕМЕННИКИ: ЕСЕНИН
- «ПРО ЭТО»

○ Действие пятое
- ПЯТОЕ ВСТУПЛЕНИЕ
- ЛЕФЫЙ МАРШ
- «ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН»
- ТРИ СОЛНЦА
- СОВРЕМЕННИКИ: ХОДАСЕВИЧ
- АМЕРИКА
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЭЛЛИ
- КИНО И ДЕТИ. ПОРТ И МОСТ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ТРИ НАТАШИ
- ЛЕФ ПРОТИВ ВСЕХ
- ОДЕССКОЕ СЧАСТЬЕ

○ Действие шестое
- «КЛОП» И ЖЛОБ

- «ХОРОШО»
- «ИМПЕРАТОР»
- «БАНЯ»: НЕ СМЕШНО
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ТАТЬЯНА
- ПЕРЕД КОНЦОМ
- «ВО ВЕСЬ ГОЛОС»
- ПОСЛЕ ЖИЗНИ: ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ И ДАЛЕЕ
- ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. НОРА
- ПРОЩАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

○ БЛАГОДАРНОСТИ

○ ИЛЛЮСТРАЦИИ

- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
-
-

- notes
  - 1

Жизнь ® замечательных людей

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким

ВЫПУСК

1800

(1600)

Дмитрий Быков

МАЯКОВСКИЙ:
Трагедия-буфф в шести действиях

МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

© Быков Д. Л., 2016
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2016

Памяти Дэвида Фостера Уоллеса

Если они были настолько глупы, чтобы поддаться его дьявольщине, то это их дело, и если они не переносят своих великих людей, то пусть больше их не рождают.

Томас Манн — Максимилиану Брантлю (1947)

— Сколько действий может быть в драме?
— Самое большее пять.
— У меня будет шесть.

Валентин Катаев. Трава забвения (из воспоминаний о

Маяковском)

Море уходит вспять море уходит спать

Владимир Маяковский. Неоконченное

ПРОЛОГ

Христос был за всех нас распят, Пушкин за всех нас убит на дуэли, а Маяковский за всех нас застрелился.

Теперь нам можно этого не делать.

Все три случая укладываются в борхесовскую схему «самоубийства Бога» — один из четырех главных сюжетов мировой литературы. Револьвер Маяковского играет в его культе (существующем до сих пор независимо от советской власти) ту же роль, что крест в христианстве. В этом сопоставлении нет никакого кощунства — культ и культура в конце концов слова однокоренные. Евтушенко посвятил этому предмету культа специальную главу в «Братской ГЭС» — «Револьвер Маяковского». Стихи показательные, в свое время мы о них поговорим, пока же нам важна их символическая судьба. Концовка во всех смыслах убойна:

Тот револьвер,
испытанный на прочность,
из прошлого,
как будто с двух шагов,
стреляет в тупость,
в лицемерье,
в пошлость:
в невыдуманных —
подлинных врагов.
Он учит против лжи,
все так же косной,
за дело революции стоять.
В нем нам оставил пули Маяковский,
чтобы стрелять,
стрелять,
стрелять,
стрелять.

Пинать Евтушенко так же модно, как подкусывать Маяковского, так что воздержимся от эстетических придирок, но двусмысленность налицо: во-первых, никаких пуль нам Маяковский не оставил, поскольку пуля в магазине была одна. Он неоднократно играл с собой в русскую рулетку, и на этот раз был шанс, что обойдется, но логика судьбы оказалась сильнее случая. Во-вторых, хотел того поэт или нет, у него получилось, что сам

Маяковский, завещая потомкам такое же поведение, выстрелил в «тупость, в лицемерье, в пошлость» — то есть убил все это в себе. Роковое несоответствие в том, что Маяковский выстрелил в себя — а у Евтушенко получается, что он завещал стрелять в других. Это опять-таки не кощунство, а бессознательная попытка приспособить культ к новой реальности, к оптимизму ранних шестидесятых, — своеобразное обновленчество применительно к Маяковскому, попытка «переиграть в мажоре» его биографию и судьбу. Действительность, как всегда, не преминула подчеркнуть это несовпадение. Сам Евтушенко через 40 лет в стихах «Опять револьвер Маяковского» вспомнил, как во время чтения этой главы из «Братской ГЭС» «вбежала девчонка с пшеничными русыми косами, «Застрелен Джон Кеннеди» дико крича на ходу».

Свинцовая куколка-пуля,
ты дура, а жизни владычица.
Судья только Бог,
ну а ты самозванка-судья.
А из револьвера —
пусть даже Владим Владимыча —
не надо достреливать пуль
ни в других,
ни в себя.

Любопытно, что это стихотворение Евтушенко подражает Маяковскому не только ритмически, но и, так сказать, иконически — оно сознательно или бессознательно отсылает к стихотворению «Лучший стих»:

Аудитория
сыплет
вопросы колючие,
старается озадачить
в записочном рвении.
— Товарищ Маяковский,
прочтите
лучшее
ваше
стихотворение. —
<…>
Пока
перетряхиваю
стихотворную старь
и нем

ждет зал,
газеты
«Северный рабочий»
секретарь
тихо
мне
сказал…
И гаркнул я,
сбившись
с поэтического тона,
громче
иерихонских хайл:
— Товарищи!
Рабочими
и войсками Кантона
взят
Шанхай! —
Как будто
жесть в ладонях мнут,
оваций сила
росла и росла.
Пять,
десять,
пятнадцать минут
рукоплескал Ярославль.

Все описанное — правда. Вопрос задала ярославская студентка Мария Базанова, ее мемуары опубликованы. Вечер прошел в Волковском театре 21 марта 1927 года. Телеграмму о взятии Шанхая зачитал начинающий поэт, главный редактор газеты «Северный комсомолец» Алексей Сурков, впоследствии автор «Землянки».

Сюжет «жизнь дописывает стихи и производит на аудиторию большее впечатление, чем они сами» в советской поэзии (и мемуаристике) не так уж редок вплоть до воспоминаний Светлова о том, как во время фронтового чтения «Гренады» в концерт вмешалась бомбежка и автор понял, что стихотворение затянуто. Поэзия в советской системе ценностей всегда капитулирует перед жизнью — хотя в реальности побеждает. «Лучший стих» помнят, поскольку это хорошо сделано, а о шанхайском восстании марта 1927 года (уже в апреле утопленном в крови по приказу Чан Кайши) знают сегодня только специалисты. Но для поэта такое вторжение реальности оказывается иногда спасительным: вместо

трудного (а для Маяковского в 1927 году он действительно труден) ответа о лучшем стихотворении можно сорвать овацию сообщением об очередном завоевании революции. В случае Евтушенко жизнь тоже вторглась в поэзию, дописав и переосмыслив поэтическую декларацию. Револьвер Маяковского не удалось сделать символом расправы с другими. Сама судьба этому противится, напоминая об опасности — и ущербности — насильственных решений; точно так же и христианский крест, вопреки всем усилиям старой и новой инквизиции, не удается сделать символом расправ. Маяковский остается великим напоминанием о том, что делать поэту, когда жить и писать дальше становится равносильно предательству; о том, как уничтожить себя, когда уничтожается дело, которому ты служишь. Это не для всех, разумеется, — как и жертва Христа не для всех. Это не для того, чтобы повторять: «Другим не советую», сказано в предсмертном письме, а любимая книга Маяковского-подростка завершается словами еще более откровенными:

Тише, тише, шалунишки,
Пусть меня никто не тронет,
Ибо только мне, король,
Уготован этот подвиг.

Так обращался Сервантес к потомкам, дабы не трогали его пера, так, думаю, обратился бы и Маяковский к своему револьверу. И не зря ненаписанную книгу о нем — третью часть трилогии, начатой «Прогулками с Пушкиным» и продолженной «В тени Гоголя», — Андрей Синявский собирался назвать «Новый Дон-Кихот».

Действие первое

ВЫСТРЕЛ

ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Получилось так, что выстрел Маяковского — главное его литературное свершение. Пастернак: «Твой выстрел был подобен Этне в предгорье трусов и трусих». Цветаева: «Двенадцать лет человек убивал поэта. На тринадцатый год поэт встал и человека убил».

Исчезли штампы «Маяковский — поэт революции», «Маяковский — футурист» и «Маяковский — муж Лили и Осипа Брик» (о конкретном распределении ролей в этом треугольнике серьезные исследователи и досужие остряки написали горы текстов, причем серьезные сочинения зачастую смешнее острот, потому что острить-то, в общем, не над чем, никакого сексуального треугольника не было, а жизнь при чужой семье — без всяких эротических коннотаций — довольно обычное дело, как жизнь Тургенева при семье Виардо). На первый план вышла одна социальная роль: Маяковский — тот, кто застрелился. То, что эпоха поставила такой акцент (и это, вероятно, не навсегда), объяснимо: что делать, когда сделать ничего нельзя, когда любое сопротивление обречено, самоубийственно, притом жестоко-самоубийственно, потому что гибель предстоит медленная, унизительная, на посмеяние всем воздержавшимся? «У меня выходов нет»: ясно же, что Маяковский, как и почти все его окружение, был в тридцатые образцовым кандидатом на расправу и сам понимал это. Что делать, когда ничего нельзя сделать? Выстрел Маяковского представлялся оптимальным выходом тем, кто в самом деле понимал ситуацию, а не знал ее понаслышке. Мы еще расскажем о том, как товарищ Победоносиков, главный персонаж и нагляднейшая персонификация эпохи, вкладывал ему в руку пистолет: русские писатели любят представлять себя в женском образе, полагая, вероятно, что так на них уж точно не подумают. Зоя Березкина, которая недостре-лилась, и Поля, отказавшаяся самоубиваться, — два самых точных автопортрета, попытка предсказать, избегнуть, заговорить.

Биография Маяковского, выстроенная им частью сознательно, а чаще интуитивно, — великий, в лучшем смысле традиционалистский текст, ориентированный на хрестоматийный образец Дон Кихота: культ Дульсинеи, немало тяготивший ее саму, презрение к прагматизму, бездомность, безбытность, одиночество, сражения со всеми встречными мельницами (многие из них потому только и уцелели в истории литературы, что на них со всем пылом набросился он), гордое противостояние насмешкам, искание героической гибели.

Судьбу своего поэтического наследия Маяковский отчасти предсказал (не предполагая, разумеется, посмертного культа, учиненного Сталиным пять лет спустя после его гибели): в лучшем случае большинство стихов будут восприниматься как «старое, но грозное оружие». Он был бы искренне счастлив, узнав, что анахронизмом сделалась его сатира, — так сатире и положено, если она действенна, но анахронизмом она сделалась лишь в одном отношении: что было для него патологией, отвратительным исключением из правил, для потомков стало нормой, не стоящей упоминания. То, что выводило его из себя, оказалось неискоренимой и почти уже обаятельной чертой русской жизни; грязь, тупость, воровство, бюрократизм — все это теперь ностальгически мило, ибо на фоне полной расчеловеченности даже человеческая мерзость глядится трогательным рудиментом. Так Присыпкин в стеклянном, стерильном будущем умилялся клопу. Лирика же — та, которую традиционно считают вершиной его наследия, выделяя один первый том из всего красного тринадцатитомника 1955–1961 годов, — странным образом поблекла. Отчасти это связано с общей девальвацией поэзии, утратой интереса к ней, переходом ее в маргинальный статус, но с любовной лирикой Цветаевой и Пастернака, с натурфилософией Заболоцкого ничего не сделалось, в то время как отыскать читателя, думающего о себе или признающегося в любви словами Маяковского, — задача почти нереальная. Связано это, видимо, с тем, что как раз эта лирика — которую считали аполитичной и вневременной, — была предтечей, а впоследствии и частью советского проекта. Титанизм, сверхчеловечность, гиперболизм — все это советская эстетика, черты которой у Маяковского отчетливы уже в 1915 году. Не зря на Первом съезде писателей Горький разделывался *с* ним: «Говоря о поэзии Маяковского, Н. И. Бухарин не отметил вредного — на мой взгляд — «гиперболизма», свойственного этому весьма влиятельному и оригинальному поэту».

Через год он уже будет «лучшим, талантливейшим», пока же — влиятельный и оригинальный (то и другое звучит не очень-то хвалебно). И вдобавок гиперболизм, который Горький жестоко высмеивает: что это еще за преувеличения? Что за гигантомания? Время требовало винтичности, будничности, — сверхчеловеческий революционный пафос быстро линял; впоследствии советский человек — а постсоветский и подавно — измельчал до крупы, привыкнув отождествлять все великое с большой кровью и жестокими катаклизмами. Он еще может сказать о себе «С миром державным я был лишь ребячески связан» или «Мне хочется домой, в огромность квартиры, наводящей

грусть», — но вряд ли повторит: «Какими Голиафами я зачат, такой большой и такой ненужный?» Во времена «маленьких трагедий» — а чаще «маленьких комедий» — как раз серьезная, интимная лирика Маяковского глядится вопиющим диссонансом: она была по росту потрясателям Вселенной, людям двадцатых и, может быть, сороковых, но уже в шестидесятых адаптировалась до быта, заурядного студенческого нонконформизма. Маяковский — универсальный бунтарь, которого не устраивает мироздание в целом, — никак не вписывается в рамки позднесоветского локального бунта против ржавеющей системы, и даже Бродский с его еврейским скепсисом и римским высокомерием соотносится с Маяковским как зола с пламенем, что, разумеется, не снижает достоинств «Урании» или «Части речи».

Парадоксальную актуальность сохраняют как раз прикладные тексты Маяковского, которыми его попрекали больше всего: реклама, окна РОСТА, агитброшюры, политические стихи, выпады против коллег. Маяковский открыл тут великое множество риторических приемов, которые применимы к любой теме и пригодны во всякую эпоху. Слоганы, сатира, полемика — все это никуда не девается, и во всех этих сферах поэзия — действительно серьезное оружие. Маяковский им владел виртуозно — ничуть не хуже, а пожалуй, что и разнообразнее, чем традиционным лирическим арсеналом; если любовная его лирика зачастую казалась монотонной даже главной адресатке, то в отыскивании остроумных приемов политической риторики или поэтической полемики он поистине неутомим. Здесь ему нет и не было равных. И этот его опыт — пусть в чисто прикладном смысле, как «поэзия для поэтов» (так сам он определял Хлебникова), — сегодня востребован не меньше, чем 80 лет назад.

Так обстоит дело с творчеством, но собственно биография — дружба, вражда, любовь, ссора с временем, утрата среды, смерть — по-прежнему служит образцом истинно поэтической судьбы. Маяковский — классический образец поэта: суеверный до мании, беспрерывно испытывающий судьбу, уверенный в своей проклятости и неуместности, верный в товариществе, ревнивый, завистливый в лучшем смысле, мнительный, страстный, неуправляемый, истеричный, дисциплинированный до фанатизма, когда дело касается работы, он воплощает тот же тип гения, что и нелюбимые им эстеты, и сама его жизнь, манеры, словечки — все эстетизировано до предела, временами до гротеска. И те, кто сроду не выучит наизусть ни одной его строчки, те, кому ничего не говорят его циклопические поэмы, фальцет его лирики и бас советской оды, — не могут устоять

перед главным его творением: идеальной поэтической судьбой, бескомпромиссно выстроенной по высокому романтическому канону.

Так что никаких сплетен, нормальная текстология.

ЧЕТЫРЕ ДНЯ В АПРЕЛЕ

1

Маяковский застрелился примерно в 10 часов 20 минут утра в понедельник 14 апреля 1930 года в своей комнате в Лубянском проезде, д. 3, кв. 12, из пистолета системы «маузер» модели 1914 года, номер 312045, патроном калибра 7,65. Исследование бежево-розовой рубашки, купленной, согласно ярлыку, в Париже на площади Мадлен, проводилось 18 октября 1991 года и показало: выстрел был произведен почти в упор, справа налево, левой рукой. Выходного отверстия не было — пуля пробила сердце и легкое и застряла в мышцах спины.

Услышав негромкий, как из пугача, выстрел, актриса МХАТа Вероника Полонская, за четверть часа до этого приехавшая с Маяковским на Лубянку и теперь спускавшаяся по лестнице, бросилась обратно в квартиру. (Некоторые — скажем, В. Радзишевский, — полагают, что он застрелился в ее присутствии, стоя перед ней на коленях; она в ужасе выбежала из комнаты и только потом вернулась.)

Так или иначе, она выскочила оттуда с криком «Спасите!», схватившись за голову. Домработница соседей Маяковского, супругов Большиных, 23-летняя Наталья Скобелева и другой сосед, электромонтер Николай Кривцов, вошли в комнату и увидели, что Маяковский лежит на полу головой к входной двери, с огнестрельной раной в груди, с открытыми глазами. Кривцов побежал за санитаркой Лидией Райковской, жившей в квартире напротив. Она метнулась в комнату Маяковского, приложила к его груди мокрое полотенце, тут же побежала к себе за камфарой и сделала ему укол. «Он лежал на полу головой к двери, а к окну ногами, между ног — револьвер. Я быстро убрала револьвер на письменный стол и, наклонившись к нему, повторяла: «Владимир Владимирович, скажите что-нибудь… Скажите что-нибудь…» Он делал движения руками и ногами, как будто хотел подтянуться. В открытых дверях стояли соседи, но в комнату никто не входил. Как только я снова приложила полотенце, Владимир Владимирович еще раз потянулся, потом я услышала в груди хрип. Я стала пробовать пульс, но у меня так сильно бился собственный, что он все заглушал. Но один сильный удар я почувствовала. Тогда я поняла, что все кончено…» (из рукописных воспоминаний Райковской, хранящихся у Григория Розинского).

Кривцов от Райковской вызвал «скорую», Полонская пошла встречать ее во двор. Врач приехал через пять минут, следом — почти сразу — представители МУРа и участковый милиционер. Врач констатировал смерть и спросил: «Как это случилось?» Скобелева ответила, указывая на Полонскую: «Вот эта гражданка с ним вошла, он был с этой гражданкой». «Я приехала с ним, — возразила Полонская, — и уже ушла, когда он выстрелил. Я вернулась». «Неправда, — сказала Скобелева, — вы оттуда вышли через две секунды после выстрела и закричали «спасите». В протоколе допроса Скобелевой, который вел следователь Мособлпрокуратуры Сырцов, написано «сикунды», а сама Скобелева названа Скобиной. После этого Полонская спустилась на Лубянку и поймала такси. Она уже сидела в машине, когда следом за ней выбежал заметивший ее отсутствие сосед Маяковского студент-химик Большов. «Я еду в театр, мне надо на репетицию», — сказала ему Полонская. Он попросил ее адрес, она назвала его и уехала во МХАТ репетировать пьесу «Наша молодость», инсценировку романа Виктора Кина «По ту сторону». Вообще получается Хармс: когда Маяковский застрелился, актриса МХАТа выбежала из комнаты и закричала «Спасите!», электромонтер Кривцов вызвал «скорую помощь», домработница Скобелева превратилась в Скобину и сказала «Вот эта гражданка», бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам, Круглов нарисовал даму *с* кнутом и сошел *с ума*… «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Трагедия Маяковского и есть трагедия футуриста в обэриутском мире: он понял свою неуместность и исключил себя из него. Если бы он читал газетные статьи, которыми его провожали, и доносы осведомителей, выслушивавших писательские сплетни! И особенно протоколы — скажем, допрос домохозяйки Надежды Гавриловой, которая жила в соседней, десятой, квартире и брала у Маяковского белье в стирку: «Бывший муж Брик Осип Максимович был также мужем — зачеркнуто — другом Маяковского»… «Если бы он видел, что началось после, он бы не застрелился», — повторяла Лиля Брик.

Дежурный следователь Синев и дежурный врач Рясенцев осмотрели квартиру и труп: «Губы, уши, кисти рук темно-синего цвета. На груди на три сантиметра выше левого соска имеется (так!) рана круглой формы диаметром около 2 третей сантиметра. Окружность раны в незначительной степени испачкана кровью. Выходного отверстия нет. С правой стороны на спине в области последних ребер под кожей прощупываться (так!) твердое инородное тело не значительное по размеру. Труп одет в рубашку желтоватого цвета *с* черного цвета галстухом (бантиком)».

Застрелился в бабочке, как и выступал.

Маузер был изъят ОГПУ. В ящиках стола нашлись три пачки денег в банковских упаковках — тысяча рублей и две по пятьсот. В пакете с надписью «Ольге Владимировне Маяковской» лежали 50 рублей. В том же ящике — золотой перстень с бриллиантом и подаренное Лилей кольцо: они обменялись массивными золотыми перстнями в 1916 году, на ее перстне ЛЮБ, на его — симметричные, друг над другом, буквы WM. В пиджаке нашлись еще 63 рубля 82 копейки.

Около двух часов дня тело Маяковского перевезли в Гендриков переулок, на последнюю его квартиру. Туда сразу же приехали чекист Яков Агранов (начальник секретного отдела ОГПУ, в недавнем прошлом любовник неуемной Лили), киноредактор Лев Гринкруг (друг дома с дореволюционным стажем), заведующий Центропечатью Борис Малкин, Александр Родченко *с* женой Варварой Степановой, редактор «Комсомольской правды» Андрей Троицкий, Сергей Третьяков с женой Ольгой, Юрий Либединский, глава «Жургаза» Михаил Кольцов, потом пришли Семен Кирсанов, Борис Пастернак, Юрий Олеша. Толпились в комнате. Потом всех попросили выйти, и из комнаты донеслись глухие удары — вскрывали череп, мозг был отправлен в недавно созданный Институт мозга для лабораторного исследования; советская власть еще надеялась искусственно выводить гениев и для этой цели изучала устройство их мозговых извилин.

Вечером в театре Мейерхольда шла «Баня». Перед спектаклем завсектором искусств Наркомпроса Феликс Кон сказал короткую речь. Мейерхольд был в Берлине, Брики — в Лондоне. В девять утра на улице Воровского, ныне опять Поварской, в доме 52 выставили большой красный гроб, в головах укрепили черный креповый квадрат. Уже к половине одиннадцатого в очереди от Воровского до Кудринки стояли три тысячи человек. Начальник 3-го отделения оперативного отдела ГПУ Грундман докладывал: «Из числа присутствующей публики 2–3 % рабочих, 5–7 % интеллигенции, хорошо одетых мужчин и женщин, а остальные — учащаяся молодежь. Стоящие в очереди ведут полушуточные разговоры на отвлеченные темы».

А в 18 часов 15 минут в доме 20 по улице Гороховской, в квартире 38, Елизавета Александровна Антонова, домашняя хозяйка двадцати шести лет, застрелила свою четырехлетнюю дочь и застрелилась сама. На столе остались две записки:

«В смерти своей никого невеню. Алек прости не вини. Елизавета».

«Прошу любопытных не пускать глазеть на нас. Похороните

по гражданскии, если можно в кремацию. Елизавета».

Рядом на столе лежала «Правда» с сообщением о самоубийстве Маяковского.

Соседка по квартире домохозяйка Филитис сообщила, что она на кухне спросила Антонову, читала ли она о самоубийстве Маяковского. Та сказала, что нет, и пошла к себе в комнату. Филитис заглянула к ней и увидела, что Антонова держит револьвер: «Я сказала, что ты делаешь, и в это время она повалилась на диван».

Муж Антоновой служил в редакции «Рабочей Москвы». Как сказано в протоколе, он «по данному делу не допрошен ввиду психического расстройства». Антонову и ее дочь в одном гробу кремировали в тот же день, что и Маяковского. Есть предположение — его высказывает составитель сборника «В том, что умираю, не вините никого. Следственное дело Маяковского» С. Стрижнева, — что запись Маяковского «Дочка» в записной книжке относится именно к ребенку Антоновой. Но в том же 1926 году, когда родилась дочь Антоновой, он узнал о рождении дочери Елены, она же Хелен Патриция Джонс. Трудно допустить, что известие о смерти Маяковского так подействовало на полуграмотную, судя по запискам, жену издательского работника, которую с мертвым поэтом ничего не связывало. Но убивать ребенка и кончать *с* собой — даже если Маяковский действительно был отцом девочки… Тут какая-то тайна, лишний раз доказывающая его скрытность, тайна едва ли не самая жуткая в его биографии; и ничего мы никогда не узнаем, потому что все кануло, все сгорело в один день с ним. Брик знала, что Антонову будут кремировать в один день с Маяковским, что такова была ее просьба, — и не воспрепятствовала.

На выставке в тот день дежурила Лиля Лавинская, старый его товарищ по ЛЕФу и — гипотетически — мать еще одного внебрачного ребенка: Глеб-Никита Лавинский, ее сын, отличный скульптор-монументалист, был на Маяковского необыкновенно похож. Да и в воспоминаниях Лавинской, там, где речь идет о Лиле, чувствуется слишком личная ревность; Лиля даже возмущалась тем, что этот текст хранится в музее Маяковского. Около одиннадцати муж Лавинской, Антон, позвонил ей:

— Володя застрелился.

— В какой он больнице?! — закричала она.

— Совсем застрелился.

Она вошла в выставочный зал. Там все как ни в чем не бывало рассматривали экспонаты и спорили по углам.

— Товарищи, Маяковский застрелился, — тихо сказала она.

Никто не услышал.

Она повторила громче.

— Слышал я эту первоапрельскую шутку, — сказал кто-то. — Его вчера Роскин видел у Катаева.

Лавинская бросилась в Лубянский проезд.

— Вынесли уже, — сказала ей женщина из небольшой толпы у двери. — Такой большой был…

В семь вечера пришла домой Луэлла Краснощекова, тогда уже Варшавская, — дочь бывшего замнаркома финансов, а тогда сотрудника Наркомзема Александра Краснощекова, с которым у Лили был в прошлом серьезный роман. Когда Краснощекова арестовали (и вскоре по Лилиным хлопотам выпустили), Луэлла жила в семье Брик, рассматривалась всеми как младшая родственница и Маяковского звала запросто Володей. С утра по дороге в парикмахерскую — вечером предполагались гости — она видела на Лубянке ораторствовавшего *с* фонарной тумбы Алексея Крученых; вокруг клубилась небольшая толпа. «Совсем Круч с ума сошел», — подумала она. Была потом у зубного врача, и он сказала, что Маяковский вроде опять разболелся. Она позвонила на Гендриков, ответил чужой голос, она попросила Маяковского, трубку положили. Наконец она вернулась домой. Квартира, обычно довольно светлая, почему-то показалась ей сумрачной. Гостей не было.

— Аля, — спросила она отца, — где все? Что ты купил?

— Ты что, ничего не знаешь?

— Опять у тебя ничего не готово, — сказала она и пошла мыться.

— Луэлла, — сказал Аля. — Володя застрелился.

— Ничего не понимаю, — сказала она. — Где Дима? Дима был его брат.

— Он звонил, они не придут.

— Почему не придут? Что такое?

— Володя застрелился, — повторил Аля.

— А где все? — спросила она. Она так ничего и не могла понять.

— Пойдем на Гендриков, — сказал муж.

— Зачем на Гендриков? Почему на Гендриков?!

…Там была толпа, не пройти. Аля кричал: «Пропустите племянницу Владимира Владимировича!» Их провели в квартиру. Луэлла вошла в комнату Маяковского, увидела его и упала прямо у двери.

В это время на Лубянке допрашивали Полонскую.

«По приезде в театр репетироваться я не могла и просила чтобы меня отпустили. Ходила во дворе театра и ждала мужа который должен был приехать в 11-ть часов. По приезде его я ему

рассказала обо всем происшедшем и позвонила по телефону маме, чтобы она приехала за мной. В скорости приехала мать, с которой я поехала на ее квартиру — Мал. Левшинский пер. д. № 7, кв. 18, откуда меня и пригласили приехать обратно на Лубянку в квартиру МАЯКОВСКОГО. За все время знакомства с МАЯКОВСКИМ в половой связи с ним не была хотя он (все время — зачеркнуто) настаивал, но этого я не хотела».

Муж Полонской Михаил Яншин три дня спустя писал под наблюдением следователя Сырцова: «Вл. Вл. был самым «джентльменистым» (если так можно выраз.) самым обходительным внимательным вообще более порядочного что ли человека трудно было найти. Это я утверждал гораздо раньше и утверждаю котигорически сейчас. Итак в обществе Вл. Вл. нам было всегда очень приятно бывать. Мне и Норе (моей жене) было приятно бывать часто с человеком душевно сильным и здоровым лишенным всяких «мерехлюндей» и меланхолей, что часто встречалось в среде других людей, нас окружавших. Человек в жизни «пер» один. Шел упорно. Часто В. В. говорил, что у меня нет печати, нет рецензий, нет поддержки должной, нет словом тех средств, которые помогают многим людям расти из «ничего». Меня больше слышат, чем читают обо мне. <…> Товарищи! Не отбрыкивайтесь любовной интрижкой. Не трудно забросать, залягать и заплевать большую сложную трагедию внутренних переживаний Владимира Маяковскаго привесив к ней ярлычек из ТЭЖЕ (государственный трест жировой и костеобрабатывающей промышленности, источник раннесоветского парфюма. — *Д. Б.)*. Не трудно подмять под себя и топтать молодую еще совсем молодую женщину, спасая собственные шкуры. Я котегорически утверждаю, что никакой любовной интрижки нет и не было. Когда меня спрашивают, а чем вы можете объяснить, то что он включил ее в свою семью в письме, как ни тем что он был с ней в более близких отношениях, т-е другими словами хотят сказать что ведь он же ей платит, так за что же? Я могу ответить только одно, что люди спрашивающие такое или сверх'естественные цыники и подлецы или люди совершенно не знающие большого громадного мужественного и самого порядочного человека Владимира Маяковского».

15 и 16 апреля Полонская играла на сцене МХАТа в только что поставленной Станиславским переделке французской мелодрамы «Две сироты» Деннери и Кормона — в новой редакции Владимира Масса пьеса называлась «Сестры Жерар». Она играла Луизу Жерар, сироту, лишившуюся зрения, разлученную с сестрой и вынужденную заниматься попрошайничеством под наздором профессиональных нищих. Сохранились свидетельства,

что играла она с большим подъемом.

После извлечения мозга скульптор Луцкий был допущен в гендриковскую квартиру — снимать маску. Он был неопытен, плохо смазал лицо вазелином, сорвал кожу со щеки и переносицы (отсюда и пошел слух о том, что к Маяковскому был подослан убийца, он сопротивлялся и в драке ему рассекли щеку). После Луцкого приехал Сергей Мерку-ров, снимавший маски почти со всех великих литераторов. Он все сделал правильно. Шкловский пишет, что некто (уж не он ли сам?) спросил Меркурова, правда ли, что он снимал маску с Толстого.

— Правда, — сказал Меркуров.

— И как?

— Мешала борода.

Олеша вспоминал, как вечером вез гроб Маяковского в писательский дом. Он стоял в грузовике, гроб был свежевыкрашен, к пальцам липла красная краска. Было холодно, и высоко светила маленькая апрельская луна.

2

Агент «Арбузов» докладывал Агранову:

«Сообщения в газетах о самоубийстве, романическая подкладка, интригующее посмертное письмо вызвали в большей части у обывательщины нездоровое любопытство. И народ валом повалил с утра 15/IV на Поварскую.

Разговоры и сплетни среди публики наивны, пошлы, нелепы, и на них останавливаться нет смысла.

Разговоры в литер. — худож. кругах значительны.

Романтическая подкладка совершенно откидывается. В Маяковском произошел уже давно перелом, и он сам не верил в то, что писал, и ненавидел то, что писал».

Лиля дала телеграмму из Берлина с просьбой отложить кремацию до ее приезда, сообщила, что будет 17 апреля.

С утра 17 апреля к Дому Герцена выстроилась громадная очередь — через Кудринскую площадь, через всю Никитскую. Гражданскую панихиду открыл Артемий Халатов, директор ГИЗа, тот самый, который распорядился вырезать портрет Маяковского из апрельского номера «Печати и революции»: в приветствии журнала Маяковский был назван «великим революционным поэтом» — это что еще за титулы?! Речь с балкона сказал Константин Федин. Говорили Авербах, потом Третьяков — он сказал, что неправильно называть это событие панихидой, Маяковский употреблял это слово только иронически. Кирсанов

прочел финал поэмы «Во весь голос». Около пяти вечера вынесли закрытый гроб, поставили на грузовик «паккард». За руль сел Михаил Кольцов («Разгрустившийся Кольцов трет калачиком лицо» — из пророческой эпиграммы 1929 года). Водил он плохо, за рулем грузовика сидел впервые, резко рванул и заглох. Его сменили, и в крематорий он приехал («с толпой родственников и знакомых», ехидно замечает очевидец) на легковой машине.

Из гроба торчали ботинки с железными набойками — они запомнились почти всем, кто стоял в карауле. Корнелий Зелинский вспомнил, как хвастался этими ботинками Маяковский — «Сносу не будет!» — и думал о том, что теперь эти набойки расплавятся в крематории и смешаются с его пеплом. Потом, уже выходя из крематория, он встретился в темноте *с* Пастернаком, и тот сказал: «Как много было огня — и как мало осталось пепла!»

Точного числа пришедших проститься никто не назвал: ежедневно к Дому Герцена приходили десятки тысяч. Сотрудник ЦИКа Михаил Презент, автор подробного дневника о событиях тех лет, поехал в Кремль к Демьяну Бедному и рассказал ему о прощании. «Хватит, — сказал Демьян, — не то буду завидовать». «Уже», — ехидно записал Презент.

Такого ажиотажа никто не ожидал. Луэлла вспоминает, что не видела столько людей ни на одной демонстрации. Говорили, впрочем, что Маяковский тут ни при чем: агент «Арбузов» зафиксировал мнение, что если бы выставили гроб серийного убийцы Комарова, который с 1921 по 1923 год угробил больше тридцати человек, причем суммарная выручка составила порядка 30 долларов на тогдашние деньги, — пришло бы не меньше. Все просто: тогдашняя жизнь была бедна новостями, о большинстве событий узнавали по слухам, а тут — сенсация. Застрелился главный «их» поэт и рупор, причем от разочарования в «них» же. Плюс любовная интрига. Ужасно интересно. Чувство у большинства было двоякое: с одной стороны — любопытство и даже уважение. Нашелся один, который дал всем понять, что так дальше жить нельзя. А с другой стороны — все-таки злорадство: как весну человечества… рожденную в трудах и в бою… кто не *с* нами, тот против нас… И пожалуйста — застрелился. Сам же первый показал, что ничего у них не вышло. За рубежом, среди эмигрантов, господствовали те же ощущения, и не сказать, чтобы второе преобладало.

Но вообще аналогия точная. На серийного убийцу пришли бы смотреть по той же причине: подспудное хлестануло наружу. Ненависть и страх зрели, как гнойник, и ненависть была замешена на страхе. Маяковский сделал то, что хотелось сделать

всем. Точнее, он это совместил. Выстрелил — потому что сколько можно терпеть? — и умер, потому что винить, в общем, некого. Только себя. Сами, все сами.

С этого выстрела и начался его культ. О самоубийстве мечтали многие, что и зафиксировал Эрдман в своей главной пьесе, — и многие решались, но преобладающее большинство избрало жалкенькое: «Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания — все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье. С первого дня революции мы ничего не делаем. Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить. Ради бога, не отнимайте у нас последнего средства к существованию, разрешите нам говорить, что нам трудно жить. Ну хотя бы вот так, шепотом: «Нам трудно жить». Товарищи, я прошу вас от имени миллиона людей: дайте нам право на шепот. Вы за стройкою даже его не услышите. Уверяю вас. Мы всю жизнь свою шепотом проживем».

Маяковский шепотом не умел.

В траурной процессии ехал и «рено» Маяковского, в нем везли Бриков. «Автомобиль покойника вели под уздцы», — хохотал впоследствии Демьян. В Донском крематории в почетный караул первыми встали приехавшая ранним утром Лиля, Осип Брик и Яков Агранов. Лиля многим казалась беременной из-за покроя нового заграничного платья. Говорили, что Полонской она запретила приходить на похороны: «Не омрачайте родным Володи прощание *с ним.* Ведь они вас считают причиной его смерти». Но даже если бы Полонская ослушалась, они с Яншиным не могли бы поспеть ни на панихиду, ни на кремацию: их весь день продержал у себя следователь Сырцов (как говорили, нарочно, чтобы помешать им проститься с Маяковским: вряд ли, впрочем, возможности Лили простирались так далеко).

Ровно в 7 часов 40 минут гроб по рельсам въехал в печь. Крематорий был экзотикой, посмотреть на сожжение пустили немногих избранных. Демьян Бедный рассказывал, что видел в глазок, как обуглилась голова. На обратном пути он в личном автомобиле с персональным шофером подвез Халатова к ГИЗу и крикнул ему вслед: «Береги теперь меня, я у тебя один остался!»

Стоило стреляться, чтобы Демьян считал себя единственным оставшимся советским поэтом!

Он же потом говорил: «Поэт был слабый… Я его недолюбливал, но если он хотел своим выстрелом сделать удовольствие мне, то он ошибся».

Вспоминали разное, выстраивали версии. Говорили, что на

диспуте в Доме печати, где обсуждалась «Баня», бывший лефовец Михаил Левидов сказал Маяковскому: «Вы человек конченый» — и тот не возразил. Опубликованная в 1937 году, в первом полном собрании Маяковского стенограмма выступления в Доме печати никаких ответов на подобную реплику не содержит, а полная запись утрачена (или вовремя уничтожена, чтобы последний публичный диспут Маяковского не выглядел полным его поражением). В числе причин самоубийства — ссылаясь на предсмертную записку, где упомянут проклятый налог, — называли особенно тяготившие его визиты фининспектора; предполагали, что если бы налог снимали не раз в году, когда набегает большая сумма, а в несколько приемов, понемножечку, он бы, глядишь, и не застрелился.

Беспризорные пели на мотив «Товарищ, товарищ, болят мои раны»:

Товарищ правительство, корми мою маму,
корми мою Людочку-сестру,
В столе лежат две тыщи,
их фининспектор сыщет,
а я себе тихонечко помру.

Говорили, что если бы Маяковский это услышал — не стрелялся бы. Мне же, напротив, кажется, что он счел бы это успехом: слово, которое уходит в народ, — точное слово.

В середине июня Полонской позвонили из Кремля и предложили явиться для переговоров о наследстве. Предварительно она посоветовалась с Лилей.

— Я вам советую от всех прав отказаться, — сказала Лиля. — Вы ведь даже не были на похоронах.

Вероника хотела возмутиться — кто, как не Лиля, отсоветовал ей быть на похоронах? — но промолчала. Во ВЦИКе ее спросили: Владимир Владимирович сделал вас своей наследницей, как вы на это смотрите?

— Вопрос этот сложный, я думала, вы мне поможете разобраться.

— Гм. Ну, может, хотите путевку куда-нибудь?

Полонская была так потрясена, что не нашла ответа. Ее вызывали еще пару раз, но так ни к чему и не пришли и дело с наследством замяли. Яншин год спустя ушел от нее к цыганке Ляле Черной.

Удивительно, что на смерть Маяковского не было написано почти ни одного хорошего стихотворения; поэтические реквиемы Пастернака («Не верили, считали: сплетни…») и Цветаевой («В башмаках, подкованных железом…») не составляют исключения.

Хотя — что тут удивительного? Все возможные стихи на смерть Маяковского двадцать лет подряд писал он сам — собственно, ничем другим не занимался, периодически только отвлекаясь на всякие «Окна РОСТА».

Да и не было уже в тридцатом году ни одного стиля, ни одной литературной манеры, в которой можно было бы написать поэтический реквием. Можно либо что-нибудь громыхающее на тему «Жизнь продолжается», либо романсовое, особенно ему ненавистное, — «Ни слова, о друг мой, ни вздоха». Но даже на фоне этого общего фальшивого тона стихотворение Ильи Сельвинского являет собой нечто исключительное.

Я был во главе отряда,
Который с ним враждовал,
И значит — глядеть на взорванный вал
Должно быть моей отрадой.

Я вел от края до края
Атаки на каждый холм:
Недаром последним его стихом
Была на меня эпиграмма.

И когда неприятельский вождь,
Как последней бурею — смертью ахает,
Я должен был бы сказать: «Ну что ж,
Труп врага хорошо пахнет».
<…>
Д'постойте… О чем бишь я… что ж это такое?
Маякоша… любимейший враг мой, а?
Неужели на черный титул «покойный»
Огневое «товарищ» сменил наш Маяк?

И стало в поэзии жутко просторно,
Точно вывезли широченный шкап.
Из-за какой-то размолвки вздорной?
Из-за неласкового ушка?

Что ж это, а? И ты как любой?
Как же так мир перечеркнули бровки, Если ты,
Владимир

Маяковский,
Революции
первая
любовь…

Но я твое пробитое сердце
Прижму к своему с кровавой корой.
Я принимаю твое наследство,
Как принял бы Францию германский король.

Дальше он там обещает объединить, так сказать, их поэтические армии и пустить в общую битву за коммунизм. Господи помилуй, какой он тебе Маякоша?! Да, товарищи, сменил, сменил, так сказать, наш Маяк звание «товарищ» на титул «покойный»; нехорошо, товарищи! Боже мой, каким отсутствием такта, слуха, вкуса, каким самомнением надо было обладать, чтобы объявить себя наследником, к тому же победителем в ранге короля! Бог не Тимошка, видит немножко: Сельвинский, со всей своей одаренностью, с замечательной «Улялаевщиной» — единственным, вероятно, удачным советским эпосом, — оказался забыт еще при жизни и ныне со всеми своими «Пусторгами» и «Командармами» воспринимается как поэтический курьез, да еще предательство Пастернака ему припоминают («Когда толпа учителя распяла, пришли и вы забить свой первый гвоздь», — припечатал Михаил Левин). Посмертная месть Маяковского всем, кто решил, что теперь-то он уж точно не ответит, была ужасна. Есть у него и у мертвого кое-какие возможности…

Сельвинскому сразу стали намекать, что он перегнул палку («Мне сильно влетело от общественности, и, надо сказать, совершенно справедливо», — вспоминал он в 1963 году), — и на это он обиделся окончательно. 5 ноября 1930 года он опубликовал в «Литгазете» «Декларацию прав поэта», совершенно уже за гранью добра и зла:

Мне противна поза поэта,
Страдающего бронзовой болезнью
И вымучивающего поэтому
Свою биографическую лестницу.

Меня в ту пору, когда бродят усы,
Очередной импресарио
Не выводил на эстраду под уздцы
В роли дрессированного «зарева»…

<…>
А вы зовете: на горло песне!
Будь ассенизатор, будь водолив-де!
Да в этой схиме столько же поэзии,
Сколько авиации в лифте!

Далее автор воздает должное агитке, но время агитки — «пулемета» — прошло: «Требуется биплан, требуется крейсер!» Оценивая собственный поэтический опыт, он скромно замечает:

Это, брат, не ниже, чем плакатный столб
С беспредметным гонгом «Вперед, Время!».
Эпохе прикажешь: «Время, вперед!»
Раскроешь дверцы калиток…
А время задом вперед попрет,
Как Гегель к заре Гераклита.

(Какой ужасно образованный, постигший тонкости диамата лирик! В советской литературе конца двадцатых много было такого философского панибратства — Гегель попер к Гераклиту и наоборот. Маяковский-то диалектику учил не по Гегелю, Сельвинский и тут его превзошел.)

Это было бы даже и пророчеством, пожалуй, если бы такое ракоходное время не получало авторского одобрения и оправдания: иногда, оказывается, надо назад, и долг поэта — обслуживать эти прихоти эпохи, а не переть в единожды избранном направлении: «Не суйся ж быть ее автором, а будь при ней акушером». Слова «Взамен языка диалектики не рычи диалектом жандарма» вызвали ярость Бриков и негодующее протестное письмо Асеева; Сельвинский сдал назад и в книги включал радикально переписанный вариант. Но слово-то не воробей, топором не вырубишь.

И финал, конечно:

Резолюция ж, товарищи, как покойник:
Выносят — шумят, а вынесли — забыли.

Намек ясен, и как ни ужасно — тут он оказался пророчески прав, как и Бабель, считавший, что Маяковского уже через полгода «замолчат». Вячеслав Полонский — другой литературный враг Маяковского и, по странному совпадению, однофамилец его последней возлюбленной, — записывал в дневник 2 марта 1931

года: «Это поразительно, как быстро забыли Маяковского. Года еще нет, — а он позабыт, как будто его и не существовало. Был он, нет его — не все ли равно». И хотя в этом дневнике, когда речь заходит о Маяковском, масса грубых, обидных, а то и нарочито унизительных оценок, — автор по крайней мере понимает, о ком говорит. И главное — он Маяковского ПОМНИТ.

Враги-то и помнили его лучше всех — кажется, потому, что не могли отказать себе в удовольствии назвать Маяковского «покойным». Да, помним, да, скорбим — но вспоминаем главным образом для того, чтобы порадоваться: нет больше Маяковского, вынесли шкаф. (Правду сказать — сравнение очень уж нелицеприятное: легче же становится, просторнее, когда вынесли старую громоздкую мебель! Пусто — но как свободно!) И злобится Сельвинский на самом деле по очевидной причине: вот нет Маяковского — а он все равно не первый, не главный, не самый нужный! Он потому и пишет «Декларацию прав поэта», что хочет доказать: нужен, нужен поэт! И этот поэт — Я, Я первый нашел, как надо теперь писать, обозначил поворот эпохи от агитки к эпосу, Я крейсер, дредноут, занял пустующий Олимп и принял наследство… Дудки. Если уж его не надо, то тебя и подавно.

4

Дневник Лили напечатан только частично, однако записи за 1930 год обнародованы, и в них не заметно особого перехода: и до смерти она его любит, и на него досадует, и после воспринимает как живого. Правда, именно из этого дневника особенно ясно, что она — совсем не то, что было ему нужно в то время: она живет литературными новостями, борьбой (которая свелась теперь к поединку амбиций), сплетнями. А ему хотелось дома — но чувство дома в Гендриковом создавала только домработница Прасковья Кочетова, оставившая о Маяковском пронзительные устные мемуары: суть их сводится к тому, что Лиля Юрьевна никогда ни о ком не заботилась, а Владимир Владимирович всегда обо всех:

«На работу нас принимал сам Владимир Владимирович, всё вообще сам делал — деньги на расход выдавал, сам нашел меня у знакомых. Лиля Юрьевна у нас была как гостья. Даже когда гости бывали, Лиля Юрьевна никаких обедов не заказывала, ничего, все он. С утра дает мне деньги на расход, дня на два, иногда на три: ну, по 50 рублей давал, по 75. За все расходы мы платили, все из его рук текло. И сам он нам жалованье платил обеим — по

расчетным книжкам, платил всегда точно. <…> Утром беру деньги и еду в Охотный ряд. Колбасу языковую, икру, что он любит, покупаю и еду сюда. Водочку я редко покупала, он ее не пил, а больше у нас шло вино «Ореанда» — белое и красное.

У Лили Юрьевны никакого внимания к нему не было, чтобы вот проводить его, — что он уезжает в дальнюю дорогу, чтобы что-нибудь обеспечить, сделать. Никогда ничего. Вот он встанет, походит, видит — половина двенадцатого, скоро ему уезжать. Она еще не встала. Он стучит ей в дверь: «Лиля — деньги!» Он ей всегда оставлял деньги. А она к нему относилась не очень-то хорошо. Он ее очень любил. Так любил, что я это и не знаю. Цветы ей приносил. Когда он уезжал куда-либо, ему никаких проводов не было. А когда уезжал Осип Максимович один раз при мне по Волге кататься, совсем по-другому было. На мне просто эти шаги отразились. Лиля Юрьевна ни с Владимиром Владимировичем, ни с Осипом Максимовичем не жила, они были просто товарищи. Но, по-видимому, она Осипа Максимовича уважала больше, чем Владимира Владимировича. Она дня за три сказала, что Осип Максимович едет на Волгу кататься, что надо ему белье приготовить.

Ни разу я не видела, чтобы она его поцеловала, никогда он не ночевал у нее, не сидел в ее комнате ночью. На даче как-то один раз она его взяла просто пройтиться. И так он был доволен, что она с ним прошлась! Это удивительно! Я говорю: «Ну, Владимир Владимирович с Лилей Юрьевной прошелся. На такую высоту поднялся!» И в театры она не ходила *с ним.*

Вот так он ее любил. А она его никогда не согревала теплом.

Здесь его анатомировали. Сколько у нас тазов попортили, кувшинов; вынимали мозг; начали *с* утра и продолжали работать до половины двенадцатого. А потом повезли и поставили в красный уголок.

Лили Юрьевны не было, она была за границей. Ни слова не поговорила с нами. Приехала. Я думала, что она после него жить не будет, — я-то как предполагала, когда ее не было тут. А когда она приехала, я посмотрела: у нее и горя-то особенно тусклого не было. Осип Максимович тоже не так был расстроен. Никак на них не отразилось особенно».

Но отразилось, конечно.

«4.6.30. Приснился сон — я сержусь на Володю за то, что он застрелился, а он так ласково вкладывает мне в руку крошечный пистолет и говорит: все равно ты то же самое сделаешь».

(И сделала — отравилась нембуталом 48 лет спустя.)

«7.6.30. Плачу из-за Володи и из-за себя — это то же самое.

9.6. Очень одиноко. Застрелилась бы сегодня, если б не Ося.

Всю ночь снился Володя: я плакала, уговаривала не стреляться, а он говорил, что главное на свете это деньги, что без денег не стоит жить». И следом: «Жаль, что Володик не увидит новую квартирку!»

Если что и бесит в ее записях, то все эти «автомобильчики», «квартирки» и пр.

«Никому ничего от меня не нужно. Застрелиться? Подожду еще немножко».

««Лиля люби меня». Я люблю».

«Я абсолютно согласна с политикой Сталина» — интересно, для себя это или в расчете на обыск? Скорее всего, для себя.

«Соскучилась по Володику, давно очень не видела».

«Волосит, люблю тебя. Когда же ты приедешь? До чего же хочется поговорить про Бульку, про больного котенка на дворе, про Гиз, про Кармен. Люблю тебя, Щенит мой, щекастый большелапый».

Вспоминает она о нем — как и бывает при сильной любви — частности, мелочи: целое невместимо, да и слишком невыносимо. Вспоминает его мягкие розовые пятки, блестящие ногти, большие руки.

«Базаров так похож на Володю, что читать страшно». В самом деле похож — Маяковский мечтал его сыграть, и Мейерхольд уже придумал экспликацию первого эпизода: Базаров чертит на доске грудную клетку, рисует мелом

сердце, сердце оживает и начинает биться. От Базарова в нем и ум, и неуклюжесть, и застенчивость, и обаяние, и «я над всем, что сделано, ставлю *nihil*» — конечно, он сам ладил себя по этим лекалам, и ранняя смерть тоже входит в базаровские правила. Главное же — он, кажется, понимал истинный смысл романа: Базаров не умеет жить с людьми и потому обречен. На какой-то миг ему показалось, что есть для Базарова надежда — другая жизнь, радикальная трансформация страны; но очень скоро оказалось, что победой могут воспользоваться только Ситниковы и Кукшины, а его проблема никуда не денется. «Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет…» «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек, я уже сгнию, умерший под забором вместе с десятком моих коллег». Это Тургенев придумал Маяковского (точнее, Маяковский под его влиянием придумал себя) или самый непрочитанный русский классик в самом деле разглядел новый тип? Верю во второе: русская жизнь с неизбежностью порождает новых Базаровых — деловитых, умных, не находящих себе приложения. В сущности, Базаров — новый Печорин, лишенный печоринского пафоса, рожденный для великих дел и умирающий

от пореза пальца, от ядовитых мелких укусов, от собственного неумения приспособиться к русской жизни. Тут, если хочешь выжить, надо быть Николаем Петровичем, трогательным, конечно, а все же смешным *paterfamilias'ом,* играющим на виолончели в глуши Курской губернии.

«Ходила по улицам, думала о Володике. Не могу понять, что его нет. Неужели он сознавал, что будет смерть?»

Конечно, не сознавал. Для модерниста смерть — художественный акт. Он и жизни не сознавал, ни минуты не жил в собственном смысле, ненавидел все, из чего состоит жизнь. Это обыватели «сознают», а у литераторов есть дела поважнее. Жизнь и смерть, тоже мне. Еще скажите — «кровь и почва».

«Ося читает прозу Гейне и в восторге».

Про Гейне будет отдельно в четвертом действии, очень он почему-то важен для русских тройственных союзов.

«Пошляков развелось несметное количество. Поголовная пошлятина — интонацийки, платьишко, литературишка, взаимоотношеньица. Все врут, все всего боятся».

Право, думаешь, что иногда его дух в нее вселялся и писал ее рукой.

«Посидела у Володи, убрала комнату».

«Мои бесхитростные неприхотливые мечты: 1) Наладить в этом месяце издание 2) Похудеть 3) Сшить несколько новых тряпочек».

«Вчера опять звонили какие-то: можно Брик? Ха-ха-ха… почему вы угробили Маяковского?., и хлоп трубкой».

«Приснилось, что плывем — Ося, Володя, Булька и я. Надо переплыть на другой берег. А над землей вертятся и танцуют аэропланы и я боюсь, что они разобьются об землю. На берегу раскрываем чемоданчик — надо что-то зашить Володе. Я ему говорю в шутку — ну что бы ты без меня делал? А Володя так пренебрежительно: просто пошел бы».

«Видела во сне Володю — показывала ему каких-то собак».

«Осик говорит, что у меня характер совсем Володин. <…> Большевизм, по-моему, — не убеждение, а характер. Убеждение — вещь хлипкая, важна конструкция человека».

«Соскучилась по Володиной горячности, по беспокойству, постоянной заботе».

«Мы все работаем за Володю».

Ужасно скучно стало без него — и ей, и всем, хотя с тридцать первого года она уже с Примаковым.

НАСЛЕДНИКИ

И все-таки ученики у него были, и к этой генерации с куда большим основанием можно применить название статьи Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов». Просто обвинять в этом следует не поколение.

Трудно представить, по какой линии можно было наследовать Маяковскому и учиться у него — он сам насмешливо предупреждал: «Не делайте под Маяковского, делайте под себя». Казалось бы, он из тех, кто вешает за собой кирпич: «Эй вы, задние! Делай, как я. Это значит — не надо за мной!» Подражать ему бессмысленно — выходит чистое эпигонство. Но есть одно, в чем он безусловный лидер и что вполне перенимается, — это интимное, иногда иронически-сниженное переживание истории, глубоко личное чувство к революции, к Родине, пережившей обновление (и не к Родине вообще — к имманентности, к месту, где родился). И в этой интимности, в этом одомашнивании великого, в этой патетической и притом насмешливой интонации у него были прямые последователи — двоих он успел заметить и вырастить лично, остальные учились у него заочно.

Вы спросите, конечно: а Семен Кирсанов? Но Кирсанов, в сущности, очень нормальный человек. Может, потому у него и не получилась поэма о пятилетке, которую он взялся продолжать за Маяковского (дерзновение чрезмерное и бессмысленное, потому что Маяковский собирался писать совсем не о пятилетке; пятилетка — лишь обозначение периода, который закончится без него. Нечто подобное написал потом Бродский: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я». У Маяковского пятилетка имеет лишь тот смысл, что — «протопаем по пятилетке дней остаток»: ближайшая веха, которую он поставил себе пределом). Кирсанов многому научился у Маяковского, форма у него часто вторична, но по сути он замечательный лирик, автор прекрасной и очень страшной «Твоей поэмы», написанной на смерть жены, и замечательной «Поэмы поэтов», где ему удалось виртуозно перевоплотиться в семь разных поэтических индивидуальностей. Люди моего поколения росли на его последней книге «Зеркала», где были пронзительные предсмертные стихи на смерть жены и на собственную смерть — лучшее, что он написал. Человек он был изобретательный и сентиментальный, гораздо более разнообразный, чем Маяковский, и гораздо менее радикальный. Нет, главным учеником был не Кирсанов — который мало чему у него научился, а после перехода Маяковского в РАПП грозил соскрести с рук следы его рукопожатий, — и не Лев Кассиль, с

которым он в том же тридцатом перестал здороваться и отказывался находиться в одной комнате, а мало кому памятный советский поэт Леонид Равич.

В шестом номере «Нового ЛЕФа» за 1928 год появился его рассказ в стихах «Безработный». Это произведение весьма удачное — Маяковский не только выловил письмо из самотека, но и опубликовал, прокомментировав: «Вы очень способны к деланию стихов» (добавив: «Если это действительно первое»). Интонация там в самом деле своя, не маяковская, да и сам жанр рассказа в стихах в советской поэзии редок, он требует хождения по весьма тонкой грани между поэмой и прозой, это не просто переписанный в рифму рассказ, а именно особый поэтический нарратив, экономный, со сквозными мотивами, с растущим напряжением, но без лирической неопределенности, той аморфности, которая в поэме почти неизбежна (почему Ахматова и не доверяла этому жанру, считая его отжившим). Равич замечательно нашел интонацию на стыке едкой насмешки и наивного, почти подросткового лиризма, и Маяковский, чей вкус безошибочен, его запомнил сразу и читал друзьям, гордясь по обыкновению чужим больше, чем собственным. Мы частично эту вещь процитируем, потому что она и хороша, и показательна:

А где-то глухие часы
На башне высокой завыли.
Все ушли, как голодные псы,
И биржу труда закрыли.

Улица так и гудит.
А вечер над крышами гордый.
Мы с Фенькой пошли бродить
От нечего делать по городу.

В карманах у нас ни боба.
Ей шамать охота с похмелья.
А там на панелях гульба —
Растратчикам пир и веселье…

Водят дамы собак на цепке,
И собаки, как дамы, толсты,
И парень в новенькой кепке
Покупает девчонке цветы.

А Фенька моя пьяна…
Я чую, что девка тает.

Для других пахнет весна,
А для нас она воняет.
<…>
Закусила Фенька губу.
Отодвинулась. Стало ей тесно,
И зовет ее на гульбу
Отдаленная пьяная песня.

Я за нею в потемки пошел,
Проводил ее до бульвара.
Будто просо в дырявый мешок,
В нем насыпаны пьяные шмары.

Покупают их мясо за деньги
Люди, гнилые, как пни.
И голодная добрая Фенька
Потеряет хорошие дни…

И такая жальба за подругу,
Ее глаз мне стало жаль.
Я за пазуху сунул руку,
Но не нашел ножа.

Давеча продал я ножик —
Хлеба купил, папирос…
Оглянулся… пропал прохожий
И Феньку с собою увез.

А где-то гремящие трубы
Запели на сто голосов,
Как будто вошли лесорубы
В чубатые чащи лесов.

А в тумане пегом и диком,
Где глохнет ветровый свист,
Стоит Петька Великий,
Безработный кавалерист.

Равич в сопроводительном письме написал, что «всё в стихе — правда», но ему не 30, а чуть за 20 (он родился в 1908 году). Маяковский дал совет в «ЛЕФ» стихов больше не слать, «врабатываться в газету», избавляться от лирических штампов — и объяснил: «Гонорар высылаем маленький. Но такой же

маленький получают и все сотрудники «Нового ЛЕФа».

Об остальном сам Равич рассказал в мемуарах с претенциозным названием «Полпред поэзии большевизма». В 1928 году Равич был студентом Ленинградского пединститута им. Герцена, жил в общаге (родился в Елисаветграде), о голоде и безработице знал не понаслышке. Стихотворение, посланное Маяковскому, не было, конечно, «первым» — но первым большим, сюжетным. Для начала Равич понес его в «Звезду», где его отверг некий «маститый поэт», сказав, что вещь талантливая, но тема скользкая. Стихами в «Звезде» заведовал на тот момент Николай Тихонов, и такой ответ вполне в его духе. А Маяковский через два месяца напечатал. И ближайшей зимой Равич отправился в Москву — лично встретиться с Маяковским он, конечно, не надеялся, но мало ли. Кроме того, в «Комсомолке» стихами тогда заведовал Джек Алтаузен, Равич его шапочно знал и хотел показать новые стихи. Алтаузен рассказал Маяковскому, что вот, мол, приехал ваш Равич, — и передал приглашение зайти: Лубянский проезд, 3, квартира 12.

Равич изумился, но пошел.

«В небольшой комнате сидал сам Маяковский в нижней белой рубахе. Он читал газету. Обстановку не помню, но книг было немного, в комнате было темновато.

Хозяин спросил, что мне нужно, и опять уткнулся в газету. Я сказал, что, мол, я приглашен им самим к нему в гости. Он осмотрел меня с ног до головы. Взгляд его, помню, был угрюм и неприветлив. Молчал он почти целую минуту, потом налил в стопку не то нарзан, не то боржом. Мне надоело стоять, думал уйти. Маяковский оторвал глаза от пузырьков и спросил, зачем я пришел.

— Фамилия?

Так спрашивает судья или милиционер.

Я ответил.

— Ах вот оно что! Равич. Почему вы не раздеваетесь? Надо всегда сразу говорить фамилию, а вы молчите. Хотите нарзану, есть хотите?

Голос его стал приветливым. Он зажег лампу на столе.

Все время я смотрел на него и пришел к выводу, что он похож на кузнеца после работы. Вдруг, совсем неожиданно, хозяин встал у стола и тихим голосом, звучащим громко, прочитал из моего стихотворения: «Стоит Петька Великий, безработный кавалерист»

— Это удачно, это хорошо сделано, прочитайте что-нибудь».

Равич прочел своего «Шарманщика», в котором сильно влияние Заболоцкого: «И в облаках зеленой мглы шарманщики, блестя усами, едят рубец и студень с волосами». Еще не вышли

книгой, но уже появлялись в печати «Столбцы». Мнения Маяковского о «Столбцах» мы не знаем, он их, вероятно, не заметил, — но раз похвалил «Шарманку» и посоветовал ее печатать, значит, ему эта манера показалась интересной. Он уточнил, что такое «студень с волосами» — «Это самый дешевый, по двадцать копеек килограмм». Потом позвал Равича в ресторан, но тот был слишком горд и независим, да и боялся навязываться на целый день. «Тогда приходите завтра в два в «Комсомольскую правду». Я вас в автомобиле покатаю». Против автомобиля Равич не устоял и в «Комсомолку» к двум часам пришел. Маяковский пять минут пробыл у редактора, выдумал пару подписей к карикатурам и отправился с Равичем к машине:

— Повезу вас в баню.

Речь шла, само собой, о репетиции пьесы, и Равич восторженно согласился.

Они несколько раз встречались потом, Маяковский был с ним откровенен и даже не обижался на вопросы, которые бы его в другой ситуации взбесили: Равич, как увидим ниже, однажды несвоевременно процитировал «Я люблю смотреть, как умирают дети», — и Маяковский не взорвался, а объяснил. Равич виделся с ним в Ленинграде, когда Маяковский приезжал туда в последний раз в конце марта смотреть «Баню» в неудачной постановке Люце. Он вырос в настоящего, хотя не слишком известного поэта, и прожил недолго — всего 48 лет; написал повести в стихах «Чудесная эпоха» и «Пленира», выпустил несколько сборников, при жизни его почти забыли, но вышедшее в 1966 году избранное — «Возвращение весны» — было замечено; вспомнили о том, что он ученик Маяковского, на которого тогда возродилась мода, и Равич, хоть и посмертно, погрелся в ее лучах. Его тихая ирония, интимная интонация в разговоре о Родине, о блокаде, о смерти, — это и есть линия, по которой он наследовал Маяковскому.

Наиболее одаренным учеником был, конечно, Светлов, — но со Светловым Маяковский общался реже. Да и учеником его не назовешь — он к 1927 году сложившийся поэт. Рискну сказать, что в своем поколении Светлов был самым одаренным, самым многообещающим и в каком-то смысле таинственным поэтом: в нем была настоящая иррациональность. Чем пленяет «Гренада»? Почему банальнейший сюжет о гибели красноармейца так действует на читателя, почему так хочется повторять рефрен? А «В разведке»? А «Рабфаковке» — «Платье серенькое твое неподвижно на спинке стула»? Ему, хоть и троцкисту, повезло уцелеть, но, жестоко проработанный в 1928 году, в тридцатые он почти замолчал; в пятидесятые и начале шестидесятых снова

заговорил, но уже безнадежно сорванным голосом. На короткое время к нему вернулись свобода и дар во время войны; тогда он написал «Итальянца» и «Ангелов», стихи, которые по праву украсят любую антологию русской лирики. Он был поэт с чертами и задатками гения, его ирония и патетика всегда органичны, и, ничему не научившись у Маяковского формально, он всегда был верен его трагическому взгляду на вещи, его глубокому состраданию к чужому одиночеству и беспомощности, а в каком-то смысле — и его самоненависти. И в любви он так же был верен и так же несчастлив, не пережив ухода жены. Конечно, такого масштаба, как у Маяковского, у Светлова нет, но парадоксальным образом он воздействует не слабее; он не новатор, но ведь и Маяковского мы ценим не только за новаторство. Если бы поэтов любили только за это, главным хитом всех времен и народов было бы «Дыр бул щыл».

Так же ироничны, трагичны и полны чувства ранней обреченности были другие лучшие поэты поколения: Николай Дементьев (1907–1935), покончивший с собой в состоянии острого психоза, Борис Корнилов (1910–1938), казненный по ложному доносу, Александр Шевцов (1914–1938), обвиненный в троцкизме и тоже расстрелянный. Этот ученик Багрицкого был талантливее всех на своем литинститутском курсе, в 1934 году издал единственную — и превосходную — книжечку «Голос». В книге этой влияние Маяковского очень чувствуется — «Понимая духом слабо этих дней большой полет, несознательная баба две селедки продает», — но влияние, конечно, не прямое, опосредованное. В чем оно — сразу не скажешь, но опознается мгновенно:

На планете мимо пашен
И во все ее концы
Ходят наши и не наши,
Ходят дети и отцы,

Ходят ветры, и мы еле
Их улавливаем свист.
На помятой на постели
Просыпается фашист.

И лежит (ему не спится)…
Он готов
за пятилетку
Мне свинцовую синицу
Посадить в грудную клетку.

Он готов, но это хуже
Для него лишь. Я в ночи,
Растерзав на клочья лужи,
Прохожу. Летят лучи

Фонарей. Бежит аллея…
Пробежала… Темен вид…
Красный мрамор мавзолея
Посреди земли стоит.

Сон шагает по квартирам,
Город грузен, город глух.
Звезды падают над миром
В виде точки, в виде двух,

В виде белых, в виде алых,
Оставляя серый след
Над страной больших и малых
Поражений
и побед.

(Это немного похоже по интонации на «Колыбельную Светлане» другого автора 1913 года рождения, который физически выжил, но морально тоже уничтожился, был совершенно раздавлен, хоть и прожил в этом состоянии почти до ста лет.)

Где здесь Маяковский? Вот это: «Звезды падают над миром в виде точки, в виде двух»: его парадоксальное видение вещей и пейзажей, его поздняя прозрачность, до конца не осуществившаяся; он мечтал писать совсем просто — и, наверное, писал бы так. Но главное здесь — глобальность взгляда, планетарность, и чувство хозяина — не только в стране, но в мире: хозяина не по признаку властности, но по чувству ответственности. Шевцов был поэтом колоссального потенциала, и именно поэтому ему было никак не выжить.

И еще один прямой его ученик — Сергей Чекмарев (1910–1933), не печатавшийся при жизни, открытый посмертно, погибший при загадочных обстоятельствах. Он был выпускником Московского мясомолочного института, по распределению поехал в Башкирию, не пожелал оттуда вернуться, когда получил такое право, и погиб в реке Сурень — то ли утонул, пытаясь перейти ее вброд, то ли был убит кулаками. Некоторые стихи Чекмарева

именно по интонации, «дикции» так похожи на светловские, что не отличишь:

Ты думаешь: «Письма
в реке утонули,
А наше суровое
время не терпит.
Его погубили
кулацкие пули,
Его засосали
уральские степи.

И снова молчанье
под белою крышей,
Лишь кони проносятся
ночью беззвездной.
И что закричал он —
никто не услышал,
И где похоронен он —
неизвестно».

Но лучшее его стихотворение — «Размышления на станции Карталы» — это уже безусловно собственный голос, и влияние Маяковского — ирония, снижающая пафос, почти самурайское чувство долга, нежность к паровозу и нелюбовь к пассажиру — тут ощущается ясно:

Поезд стоит усталый, рыжий,
Напоминающий лису.
Я подхожу к нему поближе,
Прямо к самому колесу.

Я говорю ему: — Послушай
И пойми, товарищ состав!
У меня болят от мороза уши,
Ноет от холода каждый сустав.

Послушай, друг, мне уже надоело
Ездить по степи вперед-назад,
Чтобы мне вьюга щеки ела,
Ветер выхлестывал глаза.

Жить зимою и летом в стаде,
За каждую телку отвечать.

В конце концов, всего не наладить,
Всех буранов не перекричать.

Мне глаза залепила вьюга,
Мне надоело жить в грязи.
И как товарища, как друга
Я прошу тебя: отвези!

Возьми с собой, и в эту субботу
Меня уже встретит московский перрон,
И разве я не найду работу
Где-нибудь в тресте скрипеть пером?

Что? Распахиваешь ты двери?
Но, товарищ, ведь я шучу!
Я уехать с тобой не намерен,
Я уехать с тобой не хочу.

Я знаю: я нужен степи до зарезу,
Здесь идут пятилетки года.
И если в поезд сейчас я залезу,
Что же будет со степью тогда?

Но нет, пожалуй, это неверно,
Я, пожалуй, немного лгу.
Она без меня проживет, наверно, —
Это я без нее не могу.

У меня никогда не хватит духу —
Ни сердце, ни совесть мне не велят
Покинуть степи, гурты, Гнедуху
И голубые глаза телят.

Ну так что же! Ведь мы не на юге.
Холод, злися! Буран, крути!
Все равно, сквозь завесу вьюги
Я разгляжу свои пути.

Маяковский стремился к этой простоте, и это голоса его детей, его прямых наследников — тех, что осуществили задуманное им, нашли ту новую интонацию, чуждую всякого внешнего блеска и громкого пафоса, о которой он говорил Кирсанову осенью двадцать девятого года. Это он — поздний, не

осуществившийся, — мгновенно опознается в Корнилове:

Из лиловой грязи мрака
лезет смерти торжество,
и заразного барака
стены стиснули его.

Вот опять сиделки-рохли
не несут ему питье,
губы сини, пересохли —
он впадает в забытье.

Да, дела непоправимы,
ждали кризиса вчера,
и блестят, как херувимы,
голубые доктора.

Неужели же, товарищ,
будешь ты лишен души,
от мельчайшей гибнешь твари,
от комочка, ото вши?

Лучше, желтая обойма,
гибель верную яви,
лучше пуля, лучше бойня —
луговина вся в крови.

Так иль сяк, в обоем разе
все равно, одно и то ж —
это враг ползет из грязи,
пуля, бомба или вошь.

Вот лежит он, смерти вторя,
сокращая жизни срок,
этот серый, полный горя,
полный гноя пузырек.

И летит, как дьявол грозный,
в кругосветный перегон,
мелом меченный, тифозный,
фиолетовый вагон.

Звезды острые, как бритвы,
небом ходят при луне.

Всё в порядке.
Вошь и битвы —
мы, товарищ, на войне.

Все эти четырехстопные хореи — в том числе и про часового, про то, как «над его ружьем границу переходят облака», — создают совершенно особый, шевцовско-корниловско-светловский мир, пленявший не одно поколение: обязательно ночь, обязательно Гражданская война, степные травы, звезды, пули, ночной ветер, июньская свежесть, когда небо долго не гаснет; свежесть молодости, свежесть смерти. Это все он, его наследие, все то, что он не успел написать; четырехстопный хорей его детских стихов о морях, путешествиях, слонах и львицах, о песнях-молниях и майском ветре. И никто из них не выжил, никто не успел даже осуществиться, — только подхватил их ноту последний ученик Маяковского, шестидесятник Геннадий Шпаликов, единственный настоящий его наследник, покончивший с собой в те же роковые тридцать семь лет:

Лают бешено собаки
В затухающую даль,
Я пришел к вам в черном фраке,
Элегантный, как рояль.
Было холодно и мокро,
Жались тени по углам,
Проливали слезы стекла,
Как герои мелодрам.
Вы сидели на диване,
Походили на портрет.
Молча я сжимал в кармане
Леденящий пистолет.
Расположен книзу дулом
Сквозь карман он мог стрелять,
Я всё думал, думал, думал —
Убивать, не убивать?
И от сырости осенней
Дрожи я сдержать не мог,
Вы упали на колени
У моих красивых ног.
Выстрел, дым, сверкнуло пламя,
Ничего уже не жаль.
Я лежал к дверям ногами —
Элегантный, как рояль.

Это он ранний. А вот он поздний:

Работа нетяжелая,
И мне присуждено
Пить местное, дешевое
Грузинское вино.

Я пью его без устали,
Стакан на свет гляжу,
С матросами безусыми
По городу брожу.

С матросами безусыми
Брожу я до утра
За девочками с бусами
Из чешского стекла.

Матросам завтра вечером
К Босфору отплывать,
Они спешат, их четверо,
Я пятый — мне плевать.

Мне оставаться в городе,
Где море и базар,
Где девочки негордые
Выходят на бульвар.

Где здесь Маяковский?

А это то, до чего он не дожил. Это тихое отчаяние, прекрасно спрятанное. Но это он: «Они спешат, их четверо, я пятый — мне плевать».

Они продолжали его, и никто из них не выжил, потому что несовместимость с так называемой жизнью — главный его урок.

Сегодня у него учеников нет.

ПОСЛЕ ЖИЗНИ: ТРИДЦАТЫЕ

Юбилеи поэтических смертей отмечались с не меньшим, а то и с большим размахом, чем годовщины рождений — Пушкин-1937, Маяковский-1940, про Лермонтова-1941 что и говорить, какое «Бородино» гремело! Воздух пахнул смертью, она была всюду. Самое интересное, что вышло к смертельному юбилею Маяковского (не считая замечательных заметок Харджиева в сборнике «Материалы и исследования»), — книжка Виктора Шкловского, написанная, по авторскому свидетельству в инскрипте Сарнову, за десять дней. Там же Шкловский пишет: «Я люблю эту книгу. Она недоговорена».

Недоговорена — слабо сказано.

Имитировать Шкловского легко. Авторы неудачных книг о нем только этим и занимаются, а удачных пока не было.

Ранний Шкловский писал короткими — одна-две фразы — абзацами, потому что, по собственной формуле, это «те мысли, которые должны вырасти у читателя».

Он говорит тезисами, потому что торопится.

Поздний Шкловский говорит так, потому что умалчивает. Скажет и боится развить. Это не для скорости, а для пунктирности. Происходит имитация себя прежнего, потому что в рамках дозволенного сказать нечего, а недозволенного никто уже не понимает, расшифровывать некому.

Зачем имитировать имитацию?

Так что дальше будем опять по-своему, без шкловщины, одинаково успешно воплощающей как полет мысли, так и ее отсутствие. Книга «О Маяковском» — замечательный пример плавания на Маяковском — пароходе и человеке. Пароход и человек приспособлены под авторские нужды. Шкловский одним из первых понял, что Маяковский теперь на добрых полтора десятилетия стал национальным, народным поэтом. Почему? Потому что уже разоблачен Демьян Бедный и Камерный театр Таирова подвергнут обструкции за постановку «Богатырей». Развенчаны фельетоны «Слезай с печки» и «Без пощады». Реабилитировано все русское, национальное, оно понадобится во время большой войны, о которой в сороковом кричит все. И Шкловский пишет: «СССР — страна многонациональная. Русский язык — язык Ленина. И Маяковский обладал народной гордостью великоросса». В сороковом году уже положено обладать гордостью великоросса.

В 1938 году Сергей Третьяков был расстрелян как японский шпион. Имени Третьякова в книге нет, но есть его ошибки: «Он

писал о мире новой прозой и был уже накануне создания романа, но ему мешала теория факта».

Теория факта ему, может быть, и мешала, но сам он так не думал; сверх того, некоторым людям она помогла — русский документальный роман двадцатых и тридцатых преподнес миру замечательный урок, из этого выросли потом американский новый журнализм и «сверхлитература», скажем, Алеся Адамовича. Шкловский — чьи статьи входили в сборник «Литература факта» — в 1929 году доказывал, что роман умер, беллетристика никому не нужна, а вот мемуары, дневники и публицистика выдвинулись из периферии в центр (и был прав — этот сдвиг составляет главное содержание эпохи; возвращение беллетристики было отступлением назад). Теперь оказывается, что Маяковскому мешал кто-то другой. Вообще многие мешали: кинематографисты не понимали, коллеги не ценили. А Шкловский ценил. Он и на выставке выступил. Поскольку Маяковский был «лучшим, талантливейшим», походя сообщается, что отклонения Блока от классических размеров в сторону дольника — это еще не революция в стихе, а революция у Маяковского. Блок — лыжник, который прыгает с трамплина, а Маяковский — птица, его стих крылат. Любой, кто читал дольники Блока, знает, что они и богаче, и многообразнее, и музыкальнее дольников Маяковского, которые, в общем, — и формально, и фактурно, — все выросли из одного блоковского «Из газет», и Шкловский не мог этого не видеть. Но Блок не назывался «лучшим, талантливейшим» — он им просто был, а это другое дело.

Горького трогать нельзя. Горький канонизирован. Надо как-то объяснить вражду двух пролетарских классиков. Петр Крючков, литературный секретарь Горького, к моменту написания книги Шкловского уже два года как расстрелян и может быть во всем виноват:

«Тут уже появился только через двадцать лет разоблаченный Петр Крючков, рыжеватый, с руками, покрытыми жестким волосом.

Горького отделяли от людей.

Литературно поссорить Горького с Маяковским было нельзя. Горький говорил про «150 000 000», что это титаническая вещь.

Тот человек, который поссорил Горького с Маяковским, очевидно, долго оставался при доме, потому что и в год смерти Маяковского Горький еще не разубедился в своем осуждении поэта. Значит, кто-то поддерживал в доме устойчивость отравы.

Я убежден, что этот человек был Петр Крючков.

В ранней молодости Маяковского у него были полу-переводные стихи, связанные со стихами «проклятых поэтов»

Стихи, уже забытые, превратились в улику против поэта.

И вот мы узнали, что Горькому сказали про Маяковского, что Володя обидел женщину».

Впоследствии Шкловский этот пассаж выбросил, он в его книге теперь не печатается. В нем всё бред. Зачем Крючкову было клеветать на Маяковского? Он был не ангел, но бессмысленных злодейств не совершал. Чекист — да, наблюдал за Горьким — конечно, был связан с Ягодой — бесспорно. Но зачем ему было в 1920 году клеветать на Маяковского? Только потому, что все разоблаченные являются абсолютным злом и в мотивациях не нуждаются? Что еще за полупереводные стихи Маяковского? С какого языка он мог переводить, кроме грузинского? Видимо, «проклятым поэтам» приписывались его эпатажные ранние заявления («Я люблю смотреть, как умирают дети» — почти дословная цитата из Бодлера). На самом деле к упомянутым всуе поэтам имеет отношение лишь одно его стихотворение — «Верлен и Сезанн», — и оно позднее.

Хорошо хоть он не упоминает Чуковского как источник клеветы. Чуковскому достается за другое: он не разглядел в Маяковском истинный талант и пытался ему покровительствовать. Вообще многие не разглядели. Один Шкловский с самого начала все понял. У него было много ошибок, в которых он кается. Каяться и поднимать руки он начал с «Сентиментального путешествия» (1923) и с тех пор не переставал этим заниматься 60 лет, создав между тем прекрасные книги и открыв несколько фундаментальных законов литературы. Одной рукой писал, другую держал поднятой. Получалось двусмысленно. Розанова он любил, но розановского бесстыдства у него не было. Это, так сказать, недостаточно бесстыдно, чтобы быть Розановым.

В этой книге масса ценных наблюдений (не открытий — открытий автор себе не позволяет, время не то). Но все они тонут в потоке мелких, хотя и чрезвычайно наглядных поправок и натяжек, а точнее, подтяжек. С помощью Маяковского решаются личные задачи. Потом Шкловский часть этих хитростей убрал, что еще противнее.

И все маяковедение тридцатых-сороковых было такое — за ничтожным исключением: на Маяковском плавали, как ракушки, приставшие к днищу парохода. На большее не претендовали. Но и не комплексовали особо. Он был орудием борьбы и превратился в орудие выживания.

Действие второе

ГОЛОС

ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

О Маяковском писали взаимоисключающие вещи: сначала укоряли за анархо-индивидуализм его ранних сочинений, потом объявляли, что только эти ранние сочинения чего-то и стоили, и хорошо бы он вообще сразу после них застрелился (этот совет мы еще рассмотрим, слишком уж часто его давали). Его самого уличали в очевидных противоречиях, в колебаниях вместе с линией советской власти — которая поначалу была за всяческую свободу, а потом за всяческое ее ограничение. Есть целая книга (Михаил Вайскопф «Во весь логос»), где убедительно, на огромном материале рассмотрены эти противоречия, а также заимствования из чужих мыслей и словарей. Маяковского возводили к Рембо (о чем мы опять-таки поговорим), Уитмену (что менее верно, поскольку Уитмена Маяковский прочитал уже сложившимся поэтом); к Пшибышевскому, Розанову, Брюсову, Верхарну, Державину, — и все это, думается, потому, что разговоры о содержании его поэзии исчерпываются очень быстро. Ложка начинает скрести по дну на второй странице такого анализа. Все сказано открытым текстом. Ранний Маяковский — и значительная часть позднего — о том, как вечный юноша, инфантильный акселерат, сентиментальный апаш, по замечательной формуле Крученых, Полифем, чей грозный вид лишь маскирует хроническую невротическую неуверенность, не умеет жить с людьми. Это в огромной степени проблема базаровская, почему он и мечтал сыграть Базарова в экранизации — но Мейерхольд в конце концов отвел его кандидатуру, справедливо решив, что Маяковский может играть только самого себя. Это, кстати, еще один показатель инфантилизма — фанатическое упорство во всем, неумение быть другим, меняться, входить в чужой образ. Поздний Маяковский — вполне сознательный уход в газетную прагматику, в оформление предложенных тем (отсюда и охота за социальным заказом, упрямое до навязчивости трудоустройство в газету — поиск имитации поэтической работы при отсутствии прежнего лирического напряжения). Шкловский справедливо писал, что революция Маяковского спасла: прежняя жизнь была исчерпана, он был и поэтом, и символом этой исчерпанности, начал повторяться уже в шестнадцатом — революция ненадолго поманила возможностью другой жизни, а когда все оказалось то же самое, только хуже, — о чем он сам первый и сказал, — началась механическая переработка фактов в риторику, тоже искусство, но другого плана и уровня. Так великий русский

авангард ушел в дизайн — и некоторое время гордился тем, что бросился в жизнь, повлиял на нее.

Так что о содержательной стороне дела говорить, как ни ужасно, довольно скучно. Приходится выдумывать Маяковского. Два замечательных примера такого выдумывания — книги Бронислава Горба «Шут у трона революции» (где автор пытается доказать, что Маяковский не славил советскую власть, а утонченно издевался над нею) и Леонида Кациса «Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи» (где автор — на порядок более профессиональный и начитанный, нежели Горб, — демонстрирует читателю череду блистательных натяжек, среди которых теряются действительно замечательные догадки). И Горб, и Кацис с равной навязчивостью заставляют Маяковского быть тем, чем он не мог и не хотел быть: оба приписывают ему — прямому и плакатному, демонстративно честному, подчеркнуто откровенному, — виртуозную систему шифров и подмен. С помощью методологии Кациса несложно обнаружить у Маяковского любое литературное влияние, полемику хоть с Монтенем, хоть с Декартом, хоть с Мамардашвили (такая мелочь, как несовпадение во времени — не помеха для подлинного исследователя): иногда это любопытно как фокус, но почти всегда произвольно. Между тем желание множества авторов придумать Маяковского заново, насытить собственным содержанием, пристроить к его плоскостям дополнительный объем — вещь естественная и даже неизбежная: то, что так хорошо звучит, не может быть настолько пусто; барабан, громыхающий так заразительно, не может быть просто барабаном. Давайте докажем, что это вообще скрипка и немножко нервно. Не учит ли нас сам Маяковский, что сильные риторические ходы спасут любое содержание? Эти риторические ходы — «явно», «неслучайно», «очевидно» и пр., — позволяют связать всё со всем и выводят труд Кациса на грань самопародии, что, возможно, отчасти входило в авторскую задачу. Но здесь, кажется, мы уже впадаем в методологию Горба, обнаруживающего автоиронию там, где ее нет и близко, — по принципу «нельзя же такое всерьез».

Одно время Маяковского интерпретировали как богоборца, после советской власти стали искать у него евангельские мотивы — но и богоборчество, и христианство его одинаково риторичны. Поэты подразделяются на риторов и трансляторов — одни сосредоточены на себе, другие слышат небесные звуки и передают их, — но и риторы бывают разные: есть среди них мыслители, есть декламаторы. (Бывают и вовсе счастливые совпадения — когда поэт транслирует звук и ритм эпохи, отдается «духу

музыки», но не забывает и мыслить при этом, — примеры редки, но есть: Лермонтов, скажем, или Заболоцкий.) Назовем вещи своими именами: поэт этого склада — не мыслитель, не психолог, не Пушкин, не Блок, — говорит то, что лучше всего соответствует его голосовым данным и предоставляет наилучшие возможности для декламации. Это верно, кстати, применительно к художнику вообще — его философия всегда подчиняется художественному методу, а не наоборот; так, художественный метод позднего Толстого — эстетический ригоризм, отказ от любых конвенций, — подсказал и философию его, которая оказалась в конце концов несовместима не только с православием, но и с семьей, и с жизнью. Что можно в литературе — то в жизненной практике почти всегда недопустимо, и жизненная катастрофа последних лет Маяковского была следствием его самурайской готовности проводить в жизнь литературные, поэтические правила. В каком-то смысле он был последовательнее Блока: тот, написав «Стихи о прекрасной даме», в быту спокойно переживал измены жены, да и собственные, хоть и говорил, что женщин у него было две: Любовь Дмитриевна и все остальные. Маяковский продолжал чтить одну женщину, поклонялся ей и не мог от нее оторваться до последнего года (а оторвавшись — погиб): все его поэтические декларации подкреплены реальным жизненным опытом. А поскольку большая часть его взрослой жизни прошла на эстраде, на которую он фактически вытащил даже супружескую постель, — поскольку он всегда существовал в перекрестье чужих, часто враждебных глаз, ему и не давали особо отойти от собственных обещаний и признаний, регулярно спрашивая о том, сколько ему накопили строчки и зачем он ездит за границу, если там настолько хуже.

Писать фактографическую биографию Маяковского — задача нехитрая и не слишком увлекательная. Есть биографическая хроника работы Василия Катаняна, вышедшая пятью изданиями (причем пятое дополнено свидетельствами, обнаруженными уже после смерти Катаняна в 1980 году, и внимательно выправлено А. Парнисом). Есть воспоминания современников почти о каждой его остроте, о публичных выступлениях (благодаря феноменальной памяти он повторял их с незначительными вариациями), об успехах и провалах — тоже большей частью эстрадных или театральных. «Коротка и до последних мгновений нам известна жизнь Ульянова», — написал он о Ленине, но в сущности, о себе: жизнь Маяковского на 17 лет короче ленинской и освещена всесторонне, отражена во множестве документов, расписана чуть ли не по часам благодаря сохранившимся афишам, графикам маршрутов и газетным отчетам. Трудно найти

в российской литературе более изученную, истоптанную биографию. Синявский писал: «Под сенью Маяковского худо ли бедно копошилось его окружение и почивала мертвым сном плеяда сильномогучих богатырей, каждый из которых мог бы поспорить с последним из могикан революции, — стоило только тишком, для знакомства с материалом, пошарить в сырой листве, по кустам. Чего там не было!.. Смотри, Малевич, Татлин!.. Уитмен-Верхарн-Рембо… Да ты читал, Петя, или не читал «Полутораглазый стрелец» Бенедикта Лившица?.. Но это же, кажется, враг народа?.. Но друг Маяковского!.. Ты еще Мейерхольда вспомни… И вспомню — друг Маяковского… Но враг народа?.. Но друг Маяковского!.. Я не хочу об этом ничего знать! Слышишь? Не желаю!.. Но кто-то желал и, забравшись в дебри, дразнился, щелкал по-хлебниковски: — Пцире́б! Пцире́б!..

В поэзию Маяковского, уже и после меня, иные любители уходили, как ходят по грибы: за Пастернаком, за Цветаевой, по Анну Ахматову… Ведь даже для Блока, для Сергея Есенина у нас не было своего семинара! Все ютились под Маяковским. И хоть в легендарном прошлом не давал им спуску дубина, ныне он возвышался над нами их единственным на выжженной земле делегатом и даже, казалось, слегка оберегал. Спасибо тебе, дядя Володя!»

Он в самом деле был единственным — ну, еще Блок, строго цензурированный, — кто сберег под своей сенью Серебряный век, стал легальным поводом для изучения всего русского авангарда. Поэтому его судьбой — не слишком богатой событиями, — фонографией, фильмографией, иконографией занимались тысячи. В результате выстроилась схема: до революции истериковал, кричал сплошное «долой», был несчастлив в любви, имел гнилые зубы. После революции зубы вставил новые, кусал ими врагов советской власти, в любви был по-прежнему несчастен, но писать об этом уже избегал, дабы жалобами не скомпрометировать утопию. Эту схему невозможно опровергнуть, можно только обставить деталями и уточнениями. Биографическая хроника Маяковского — футуристические разъезды (1913–1917), выступления в Кафе поэтов (1918–1919), работа в «Окнах РОСТА» (1919–1921), гастрольные разъезды (1921–1929), три большие заграничные поездки (две европейские, одна американская), семь значительных поэм и несколько сотен газетных стихов. Он только и делал, что выступал — иногда до трех раз в день. Создал, по сути, новый жанр — поэтический вечер с докладом, чтением и ответом на записки. В этом жанре ему не было равных — образцовое сочетание стихов, написанных для голоса, и декламационных навыков, выработанных с детства,

действовало на публику гипнотически. А поскольку он, в отличие от столь же успешных на эстраде Северянина или Есенина, очень мало пил и прожил пятнадцать лет с одной женщиной — все его время уходило на сочинение прикладных текстов и непрерывные гастроли; он не столько писал, сколько читал. Его интервью немногочисленны, а ответы на записки (которые он планировал объединить в книгу «Универсальный ответ») не отвечались разнообразием, как и сами вопросы.

Так что разговор о его биографии, которая вся вмещается в несколько абзацев или в 600 страниц хроники, состоящей из перечня публичных выступлений, — имеет смысл только как разговор о его эпохе и о свойствах голоса. Перефразируя пушкинский эпиграф «Египетских ночей» из маркиза де Бьевра — «Ему следовало бы сшить штаны из своего голоса», — Маяковский писал в «Кофте фата»: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего». В сущности, из бархата голоса он сшил себе всю биографию — ничего другого в ней нет. Равным ему в смысле эстрадной популярности может быть только один из современников, и тоже создатель собственного жанра; подозреваю, что это фигуры одного ряда — и если нельзя сравнивать их поэтические дарования за явным преимуществом Маяковского, то сценическая слава и масштаб новаторства вполне сопоставимы. Если Маяковский был Арлекином русского Серебряного века, то Пьеро — другой великий эстрадник, Вертинский.

Кстати, по свидетельству Катаева, «самое поразительное было то, что впоследствии сам неумолимый Командор сказал мне как-то раз, что считает Вертинского большим поэтом, а дождаться от Командора такой оценки было делом нелегким». Катаев, случается, искажает действительность ради личной выгоды, но здесь ему вроде нет никакого смысла врать. Бас Маяковского и тенор Вертинского — два главных голоса русской поэтической эстрады в первой половине века. Оба понимали, что разыгрывают драму Блока «Балаганчик» — Маяковский ее хорошо знал, а Вертинский даже ставил. Сюжет «Балаганчика» обыгрывался в русской литературе многажды: в семейной драме Блока Белый — Арлекин, а Блок — Пьеро. «Золотой ключик» тоже повторяет фабулу «Балаганчика»: печальный клоун и агрессивный весельчак любят одну. Эта одна, конечно, символ — либо Россия, как всегда случается в гражданской поэзии, равнодушна и картонна, либо под «картонной невестой» понимается вырождающийся символизм, недостижимая заря нового искусства. В любом случае сюжет битвы условного добра с условным злом восходит к «Балаганчику», и вся жизнь Маяковского прошла по этому

сценарию.

Лучшая книга пишется как бы поверх другой, воображаемой. Она похожа на «Египетскую марку» Мандельштама, написанную вместо романа — точнее, как бы на полях невидимого романа. Она состоит «из горячего лепета одних отступлений». Там, где мне скучно говорить про его жизнь, давно и подробно описанную, — я буду отсылать к тем, кто уже это сделал. Жизнь коротка, учил нас главный самурай мировой литературы Ямамото Цунэтомо, — надо тратить ее на то, что интересно. Описывая величайшего самурая русской поэзии, будем говорить о том, что интересно нам.

КАК ЭТО СДЕЛАНО

1

Парадокс Маяковского состоит в том, что мы отлично понимаем его пороки — бессодержательность, на которую вполне справедливо указал еще Пастернак, противоречия, конъюнктурность в политике и однообразие в лирике, — а все-таки думаем о нем по большей части с симпатией, иногда с уважением, почти всегда с состраданием. А главное — нам бывает приятно его читать и повторять его цитаты, превратившиеся во фразеологизмы не только благодаря газетным заголовкам, но и благодаря своей мнемонической притягательности. Риторика его убедительна, чего там. Можно не принимать и даже ненавидеть Маяковского — и все равно повторять: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп», или «Вот вам, товарищи, мое стило — и можете писать сами».

Природа этой симпатии в том, что — как сказал великий его предшественник, все же гораздо более глубокий интеллектуально и разнообразный по-человечески, — «хорошо поет, собака, убедительно поет!». Слушаем же мы Пласидо Доминго, не вдумываясь в содержание, а чаще всего и не понимая его. Помню, в юности меня пленял французский шансон, Мари Лафоре, скажем; языка я тогда не знал и воображал, что она поет в точности про мою жизнь, — а потом я влюбился в девушку, которая по-французски как раз понимала, и она-то мне перевела, что героиня там лежит на пляже и загорает. С Маяковским, если вслушаться, примерно та же история. И оттого довольно забавны претензии к нему, которые нет-нет да и раздавались в восьмидесятые и позже: как же он агитировал, а сам дезертировал? Как же звал на фронт, а сам прятался от мобилизации? Но не упрекаем же мы Доминго в том, что он военные марши поет, а сам в армии не служит! У него работа другая, и у маршей другое назначение. Маяковский — чтец-декламатор, оперный певец исключительно высокого класса, блестящий профессионал, он говорит только то, что хорошо декламируется, вообще пишет исключительно для голоса, и в этом смысле безупречен: все, что им сказано, — сказано заразительно, и хочется, так сказать, подпеть. Вне голоса это не существует, и сам он все прекрасно понимал — не случайно один из лучших сборников назвал «Для голоса». Это хочется читать про себя, необязательно вслух, но всегда именно декламировать, а не

бормотать: в такт шагам, в такт работе, мало ли чему в такт.

Голос — самое употребительное слово в его поэзии, ему достаются лучшие определения: «И — охоты поэта сокол — голос плавно сойдет на низы». Охоты поэта сокол! Лебедь пота шипа ран! В детстве просил сестру отойти и послушать, «хорошо ли звучит мой голос». Забирался в глиняный кувшин и читал оттуда. Декламировать обожал с первых лет жизни, память идеальная, стихов помнил множество. Не имея слуха, обладал врожденным чувством ритма. Депрессии начались, когда стал хрипнуть: голос в последние годы иногда звучал «надтреснуто». Больше всего боялся рака горла, не потому, что умрет, а потому, что не сможет больше читать. Говорил: помру — никто так не прочитает! Определение «бас» неточно: диапазон огромный, в некоторых строчках — например, «это опять расстрелять мятежников грядет генерал Галифе!» — переходил на фальцет. Бас — это скорее обозначение жанра: стихи Маяковского написаны басом. С напором, медным звуком, мощью, упорством, подавляющей силой. А так у него и в стихах диапазон огромный — есть вещи для тенора, есть для альта.

Вот тем, как это сделано — почему так звучит, запоминается, просится на язык в самых разных ситуациях, — и стоит заниматься. Потому что Карузо интересен тем, как он звучит, а не тем, про что он поет и каковы его политические убеждения. Политические убеждения у него таковы, чтобы их хорошо было транслировать этим голосом.

2

Вот посмотрим сейчас, как он это делал.

Приемы его подробно перечислены и описаны в «Заметках о Маяковском» Николая Харджиева: сквозные «перетекающие» образы, составные рифмы, параллельно развертывающиеся метафоры и т. д. Но главное в его грандиозной риторике — новый ритм: до него, как мы покажем ниже и как уже показали многие авторы, — его мысли, гиперболы, насмешки встречались у Гейне, Некрасова, Анненского, иногда он бессознательно употребляет прямые цитаты даже из Апухтина (Харджиев находит у него отсылку к «Разбитой вазе»). Маяковский первым научился буквально вбивать эти мысли в читательские уши и мозги, — и это основное достижение его стиховой техники.

Наиболее серьезный вклад в изучение стиха Маяковского внес не филолог, а математик Андрей Колмогоров; когда его ученик Владимир Успенский выразил недоумение по случаю того,

что Маяковский входит в число любимых поэтов учителя, Колмогоров хмуро ответил: «Вы, конечно, имеете точку зрения, какие поэты мне должны нравиться, а какие нет. А я просто люблю хорошие стихи и не люблю плохие». Впрочем, сохранял он и чисто научную объективность: когда, по воспоминаниям А. С. Монина, некто при нем заметил, что Шенгели цитировать не след, ибо он автор гнусной книги о Маяковском, — Колмогоров заметил, что цитировать надо любого, кто прав, в том вопросе, в котором он прав.

Стиховедение Колмогорова — которым он занялся в начале шестидесятых, внезапно отойдя от чистой математики, — вызывало разные оценки, но сам ученый вступался за математические методы, лично ответив на «правдинскую» статью С. Кошечкина «Пушкин по диагонали», где критиковались работы Сергея Боброва о «Песнях западных славян» (об этом вспоминает Михаил Гаспаров в «Записях и выписках»). Отбросим пошлости про алгебру и гармонию — нельзя не заметить плодотворность подхода: тот же Гаспаров замечает, что Колмогоров своими статьями спас полузадушенное советское стиховедение. Первая из статей о математическом исследовании ритмики Маяковского была опубликована в пятом номере «Вопросов языкознания» за 1962 год Александром Кондратовым (как замечает Колмогоров, его исследования проводились частью самостоятельно, а частью по программе, намеченной ими совместно). Кондратов был личность ренессансная — сочинял стихи, писал стиховедческие статьи, романы, научно-популярные книги; собственные его поэтические тексты носят следы прямого влияния Маяковского — и в плане «разрушения эстетики», и в смысле эпатажа: «Дорогие смердящие граждане, дозвольте ж, любя, полизать каждому, каждому, каждому простой мозолистый зад! Не потому, что сан взят напрокат из книжек, а потому, что сам скоро я стану таким же». И еще лучше, еще популярнее в самиздате: «Задавили на улице гадину… А она ведь — любила родину. И луну, и страну, и пиво, и на книжку деньги копила… Задавили на улице гадину, превратили ее — в говядину…» Живи Маяковский в шестидесятые — ведь ровно так же писал бы!

Колмогоров выделяет у Маяковского пять групп ритмических схем, располагая их, так сказать, по степени свободы — от классических хореев с ямбами до верлибра:

1. Классические силлаботонические метры (он приводит в качестве примера «Необычайное приключение»).

2. Дольники (чаще всего четырехстопные) с междударными промежутками 1–2 слога. Пропуски метрических ударений, замечает автор, становятся сильными средствами художественной

выразительности. Вспомним «Господин народный артист»:

И песня,
и стих —
это бомба и знамя,
и голос певца
подымает класс,
и тот,
кто сегодня
поет не с нами,
тот —
против нас.

Или — вовсе уж хрестоматийное —

Еще и еще,
уткнувшись дождю
лицом в его лицо рябое,
жду,
обрызганный громом городского прибоя.

Равным образом у Маяковского всегда «выстреливает» короткая — иногда односложная, иногда однословная — строка после нескольких длинных, и он сам понимал, что так — лучше; например, в первом и втором варианте «Мистерии-буфф»:

Эта ставка
последняя у мира в игорне. Слушайте!
Новая проповедь нагорная.

(1918)

Пришел раздуть
душ горны я,
ибо знаю,
как трудно жить пробовать.
Слушайте!
Новая
нагорная
проповедь!

(1921)

3. Ударный (акцентный) стих, собственно и называемый, как правило, стихом Маяковского, — то есть, по определению Вадима Руднева, «стихотворный размер, самый свободный по шкале метрических разновидностей, или метров. В акцентном стихе строки должны быть равны по количеству ударений, а то, сколько слогов стоит между ударениями, неважно».

4. Вольный (или разностопный) хорей и ямб — «Во весь голос» или, допустим, в «Хорошо»:

«Кончайте войну! Довольно!
Будет! В этом
голодном году —
невмоготу.
Врали:
«народа —
свобода,
вперед,
эпоха, заря…» —
и зря.
Где
земля,
и где
закон,
чтобы землю
выдать
к лету? —
Нету!
Что же
дают
за февраль,
за работу,
за то,
что с фронтов
не бежишь? —
Шиш.
На шее
кучей
Гучковы,
черти,
министры,
Родзянки…
Мать их за ноги!
Власть
к богатым

рыло
воротит —
чего
подчиняться
ей?!
Бей!!»

5. Свободный стих, он же верлибр, — примеры его немногочисленны, но, например, «Послушайте!», где рифма сохраняется, а ритм практически неуловим, предельно прозаизирован. На основании статистических таблиц — своих и Кондратова — Колмогоров полагает, что все ранние поэмы Маяковского «написаны свободным стихом, лишь с тяготением к четырехударности».

Колмогоров отмечает пластическую, изобразительную функцию ритма у Маяковского: скажем, строка из «стихов о советском паспорте» — «не переставая кланяться», — с отсутствием ударения в первых слогах (оно появляется на пятом) наглядно живописует низкопоклонство пограничного чиновника; в том же стихотворении «и не повернув головы кочан» затянувшаяся безударная пауза намекает на безразличие и тупость. Напротив, преобладание ударных слогов характерно для энергичного призыва в откровенной агитке «Сказка о дезертире», хотя и написанной, по мнению Колмогорова, с изысканным разнообразием метров:

Мир пока,
но на страже
красных годов стой
на нашей
красной вышке.
Будь смел.
Будь умел.
Будь
всегда
готов
первым
ринуться
в первой
вспышке.

Колмогоров замечает также, что наиболее торжественным эпизодам у Маяковского соответствует дольник, близкий к

четырехстопному амфибрахию; вообще, если применительно к стиху Маяковского можно говорить о «семантическом ореоле метра», то есть о корреляции метра и ритма, — хорей у него чаще всего соответствует темам скорби, депрессии: вспомним «Слезы снега с вражьих покрасневших век» или «Больно? Пусть! Живешь и болью дорожась». Амфибрахий же — размер призыва, действия, накат-удар-откат: «Вставайте, вставайте, вставайте, работники и батраки!» — или самое знаменитое, сочиненное на извозчике по дороге на матросский митинг: «Коммуне не быть покоренной! России не быть под Антантой!» Особенно любопытна эта смена настроений и ритмов в пределах одного текста:

Или
У броненосцев на рейде
Ступлены острые кили?

Это дактиль, всегда у него траурный, связанный с темой смерти: «В мире насилья и тени, тюрем и петель витья ваши великие тени ходят, будя и ведя».

Но самый частотный — это именно четырехдольник с тягой к амфибрахию, то есть, как и в жизненной его практике, свобода, тяготеющая к бунту; или, вернее, дисциплина, настаивающая на праве отвоевать себе лишний безударный слог.

3

О риторической природе Маяковского первым заговорил хороший критик и переводчик Аркадий Горнфельд, которого мы помним прежде всего благодаря проклятиям Мандельштама в «Четвертой прозе», а ведь Мандельштам потому так и ярился, что чувствовал свою вину, пусть многократно искупленную. Горнфельд был критиком проницательным. В рецензии «Культура и культуришка», напечатанной в «Летописи дома литераторов», о Маяковском сказано: «Беспомощна его историография, но выразительна его лирическая риторика».

Маяковский — поэт по преимуществу риторический, то есть дающий читателю идеальные формулы — не для самоанализа, не для размышления, не для описания, но именно для публичной декларации. Даже любовная его лирика ни в какой мере не интимна, ибо построена по всем риторическим законам: это ораторское выступление перед любимой, со всеми характерными для публичного ораторствования приемами от гипербол до повторов.

В таком определении — «риторическая поэзия» — нет ничего унизительного, как нет ничего особенно лестного в словосочетании «суггестивная лирика»: подумаешь, стихи, о содержании которых надо догадываться! Что дурного в том, чтобы разрабатывать в поэзии наиболее эффективные приемы публичного речеговорения? Когда о Маяковском говорят «поэт-трибун», имеют в виду то самое — непременную дистанцию между внутренним миром оратора и его громогласными утверждениями. Маяковский всю жизнь дает читателю схемы удачных речей — как собственная его «Схема смеха», совершенно бессодержательная, демонстрирует на ничтожном и случайном материале грубые, но безотказные приемы комического:

Выл ветер и не знал о ком,
вселяя в сердце дрожь нам.
Путем шла баба с молоком,
шла железнодорожным.

А ровно в семь, по форме,
несясь во весь карьер с Оки,
сверкнув за семафорами, —
взлетает курьерский.

Была бы баба ранена,
зря выло сто свистков ревмя, —
но шел мужик с бараниной
и дал понять ей вовремя.

Ушла направо баба,
ушел налево поезд.
Каб не мужик, тогда бы
разрезало по пояс.

Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскрылясь.

Хоть из народной гущи,
а спас средь бела дня.
Да здравствует торгующий
бараниной средняк!

Да светит солнце в темноте!

Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!

В первой «огоньковской» публикации (№ 5 за 1923 год) это еще и сопровождалось шестью уморительными картинками, на одной из которых бабу таки весьма натуралистично разрезает пополам. На апофеозной картинке широко лыбящемуся середняку рукоплещут порхающие в воздухе ладошки, тоже как бы отрезанные курьерским. Смешно всё, на разных уровнях: сюжет с его абсурдной жестокостью, вполне в духе хармсовских «Случаев»; абсолютная ничтожность повода — особенно в сочетании с высокопарностью концовки; стилистические смешения — сочетание одического пафоса и газетных штампов вроде «из народной гущи», и всё это на фоне готического антуража — «выл ветер и не знал о ком»… Если же читатель, просмеявшись, задумается, с какой стати баба с тяжелым бидоном шла железнодорожным путем и откуда тут же взялся мужик с бараниной, и как она в сладостных мечтах (спиралевидно изображенных тут же) умудрилась не услышать несущегося сзади курьерского, — он снова расхохочется, хотя и с легкой досадой. Обманули дурака на четыре кулака: смысла во всей затее — ноль. Но Маяковский честно предупреждал в предисловии к сборнику «Маяковский улыбается…», что это — стих-скелет, призванный обрастать мясом смысла. Иными словами, в роли костяка выступают приемы, на которые и навешивается все остальное. Это проговорка характерная: у него почти везде вместо костяка смыслов — жесткая структура приема. А уж внушать с помощью этого приема можно что угодно: можно по этим законам построить любовную лирику, а можно — гражданскую. Композиция и даже лексика будут те же самые. Что и подтверждается откровенным автором: «Я ж с высот поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет мне без него любви!» — общественное неотделимо от личного не только на содержательном, но и на формальном уровне.

Возьмем «Лиличку» — манифест трагической любви, как воспринимают его поколения читателей: можно ли тут верить хоть одному слову?

Если быка трудом уморят —
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей,
мне

нету моря, а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя уставший слон —
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.
Если б так поэта измучила,
он
любимую на деньги б и славу выменял,
а мне
ни один не радостен звон,
кроме звона твоего любимого имени.
И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа.
Завтра забудешь,
что тебя короновал,
что душу цветущую любовью выжег,
и суетных дней взметенный карнавал
растреплет страницы моих книжек…
Слов моих сухие листья ли
заставят остановиться,
жадно дыша?
Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

Человеческая строчка тут одна, она вполне достоверна и врезается в память на фоне роскошных развесистых гипербол именно живой, беспомощной интонацией: «А я и не знаю, где ты и с кем». Не зря именно она откликнулась потом у Бродского:

Что до меня, то моя невеста
Пятый год за меня ни с места.
Где она нынче, мне неизвестно:
Правды сам черт из нее не выбьет.

Прочее очень красиво сделано, но сугубо риторично — ибо доминирует классический ораторский прием: повтор, нагнетание.

Все это слишком красиво и развесисто, чтобы быть правдой, и куда больше напоминает ритуальную форму величальной песни — причем не столько любовной, сколько патриотической. Любопытно, что схожим приемом — повтором — пользуется Маяковский в «Себе, любимому»: «Если б был я маленький, как Великий океан… О, если б я нищ был! Как миллиардер! Если б быть мне косноязычным! Как Дант или Петрарка!» — словом, непременно нашел бы себе место, не будь он таким Голиафом. Так же и тут: будь я слоном или быком — пошел бы отдыхать, будь самоубийцей — зарезался бы, но так как я — это я и влюблен в такую неуправляемую, то всё, что мне остается, это лечь листьями и т. д. Но ровно тот же прием — во «Владимире Ильиче Ленине»: «А если за всех смог направлять потоки явлений… Если ж, телом и духом слит, прет на нас непохожий… Если б был он царствен и божествен…» — правда, с противоположным смыслом, поскольку после революции знак у Маяковского поменялся во всем. Для себя, любимого, все сравнения были недостаточны — для Ленина они оскорбительно избыточны: «Эра эта проходила в двери, даже головой не задевая о косяк». Но прием прежний — апофатическое сравнение: герой не то, не другое и не третье, а если б был он то-то и то-то, всё было бы иначе. Это сильный, нет слов, но архаический способ выражения, чаще всего применяемый при обращении к Богу или воинскому начальнику — примеры многочисленны и разнообразны. Ближайший по стилистике — Третья книга Царств, 19:11–12: «И сказал: выйди и стань на горе пред лицем Господним, и вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]».

Гипербола — хитрый троп, палка о двух концах: вроде сильного лекарства, вызывающего, однако, привыкание. Она не меняет сути вещей, лишь безмерно преувеличивая их; гигантский трехлетний младенец остается младенцем, акселерат-переросток — подростком. Гипербола не предполагает преображения, развития. Она сильно действует на читателя в первый момент, утомляет во второй, смешит в третий. Ирина Одоевцева цитирует одну из публичных лекций Чуковского, читанную в 1921 году: «Необходимо помнить о шкале читательской восприимчивости. За пределом ее сколько чудес или ужасов ни нагромождай, до читателя они не дойдут».

Но Маяковский неистово, щедро забрасывает читателя все новыми и новыми диковинками.

— Хотите, — громогласно вопрошает Чуковский, подражая трубному голосу Маяковского.

— Хотите, выну из левого глаза

Целую цветущую рощу?

«И вдруг, весь съежившись, безнадежно машет рукой, отвечая сонно:

— Вынимай что хочешь. Мне все равно. Я устал».

Единственный сюжет поэм Маяковского — именно нарастание этой гиперболизации, доведение ее до абсурда, до мегаломании. В этих вещах нет ни нарратива, то есть внятно рассказанной истории, ни движения лирического сюжета. Это наборы великолепно выстроенных ораторских приемов, правильно чередующихся, безупречно разработанных, — но ничего не добавляющих к нашим представлениям о лирическом герое. Этот герой до такой степени спрятан и закрыт, что начинает казаться несуществующим — либо совершенно не выносящим дневного света. Исключения единичны, и тем они значительнее.

ЭПОХА. ВЫВЕСКИ. АХМАТОВА

1

Но мы обеднили бы его облик, не сказав еще об одной важнейшей составляющей: он был человек великой и пошлой эпохи, главное десятилетие его жизни и работы — двадцатые — пришлось на эпоху джаза и ее кризис; а формироваться он начал на излете Серебряного века, когда его обаяние уже иссякало, а пошлость возросла необычайно, но и сама эта пошлость хранила обаяние, аромат, как ни ужасно это звучит, времени великих ожиданий. Он плотно работал с массовой культурой, многому у нее учился и сам впоследствии ее творил; городская реклама — «Пейте какао Ван-Гутена!» — входила в его повседневный лексикон и стихи. История про это какао вообще много для него значила, она чрезвычайно для него характерна и не зря попала в «Облако»:

Крикнуть в пасть эшафоту:
«Пейте какао Ван-Гутена!»

Никакого газетного сообщения про рекламу ван Гутена на эшафоте выявить не удалось; зато голландский историк медиа Петер Бюргер из Лейденского университета (не путать с немецким специалистом по истории авангарда и русского футуризма в том числе) раскопал историю со смертельной рекламой. Нидерландская газета «De locomotief», выходившая в Индонезии, 25 сентября 1885 года рассказала историю из времен восстания сипаев в 1857 году. Молодой офицер из знатной английской семьи (фамилию его, увы, история не сохранила) перешел на сторону повстанцев, возглавил небольшой отряд, в горах попал в плен и был приговорен к смерти. Его должны были, как обычно поступали с сипаями, привязать к пушечному жерлу — такой расстрел, называемый в войсках «дьявольский ветер», считался у индусов особенно позорным. Художник Василий Верещагин, написавший со слов очевидцев картину «Подавление индийского восстания», так объяснял ужас индусов перед этой расправой: «Смерти этой они не боятся, и казнь их не страшит; но чего они избегают, чего боятся, так это необходимости предстать пред высшим судьею в неполном, истерзанном виде, без головы, без рук, с недостатком членов, а это именно не только вероятно,

но даже неизбежно при расстреливании из пушек. Замечательная подробность: в то время как тело разлетается на куски, все головы, оторвавшись от туловища, спирально летят кверху». Британский офицер был чрезвычайно подавлен и отказывался от пищи, но после того, как его посетил накануне казни некий американец, он внезапно оживился и даже заказал роскошный ужин. Следующая сцена, указывает Бюргер, кажется взятой из кино: приговоренный отказался от повязки и попросил разрешения обратиться к солдатам с высокой скалы, на которой была установлена пушка. В надежде, что он расскажет солдатам о том, как гибельна измена Родине, ему такую возможность предоставили. «Солдаты! — крикнул он. — Слушайте последние слова приговоренного!» Все замерли. «Лучший шоколад в мире, — воскликнул он, — это Перкинс!» Полковник в бешенстве скомандовал «Огонь!» — и несчастного разорвало на куски. Семья получила 20 тысяч фунтов стерлингов — огромные по тем временам деньги; видимо, сообщением об этой сумме и был утешен офицер.

История эта пошла гулять по европейской прессе и превратилась в легенду о некоем голландце Людвиге ван Дейке, которому перед смертью точно так же пообещали огромную сумму за рекламу какао ван Гутена; никаких доказательств, повторяем, нет, но почему именно ван Гутен? Вероятно, потому, что у этой фирмы был слоган: «Нервы крепки, как канаты!» В рекламных блоках «Нивы» помещались объявления: «В наш нервный век самое благоразумное пить чистый голландский какао Ван-Гутен, ибо чай и кофе возбуждают нервы, а какао Ван-Гутена укрепляет их, питает расслабленный организм и возвращает нам силы и жизнерадостность». История про рекламу на эшафоте с легкой руки Маяковского стала дополнительно рекламировать ван Гутена, и красивая албанская писательница Орнелла Ворп-си написала целую новеллу «Пейте какао ван Гутена» на основании выдумки русского футуриста.

Кстати, и сам он в минуты тяжелейшей любовной драмы — в начале 1923 года, буквально в пасть эшафоту, — бросает:

Ребенок слаб
и ревет,
пока он
не пьет
по утрам
наше какао.
От чашки какао
бросает плач,

цветет,
растет
и станет силач.

Зачем мы так подробно это рассказываем? Да ведь это и есть его среда, главная тема, легенда его жизни: реклама на эшафоте. Лучшего символа не найти, он и застрелился, как мы помним, в бабочке. Автор самых трагических и бунтарских поэм был гением советской рекламы: «Леда — табак вкусный и легкий, даже бабочке не испортит легких!»; «Нами оставляются от старого мира только папиросы «Ира»!» От старого мира, в котором он вырос, только и остались реклама да несколько сортов папирос; плюс он сам, конечно. Серебряный век с его пошлостью, презрением к жизни, утонченностью, избыточностью, навязчивой рекламой и саморекламой, гениальностью, дурным вкусом, космополитизмом — все это он; и сам Маяковский воспринимался бы как персонаж из синематографа, даже если бы не снялся в фильме «Барышня и хулиган» (1918) в роли хулигана Лавы. И когда он слушает на пароходе, на обратном пути из Штатов, как на верхней палубе стучат каблуками под песенку «Маркита, Маркита, Маркита моя, когда ж ты, Маркита, полюбишь меня?» — эта песенка органично входит в его трагическое стихотворение «Домой», и не сказать, чтобы все эти вкрапления джаза, рекламы, романсовых цитат были так уж чужеродны в его лирике. Его нет без этой среды, и когда он называет себя «величайшим Дон Кихотом» — как звал его и Синявский в недописанной книге, — он хорошо помнит, что Дон Кихот вырос из рыцарского романа, из масскультуры своего времени.

Маяковский никогда не танцевал прилюдно, но при своих, особенно при девушках, танцевать любил, выделывал, как Белый в парижских ресторанах, эксцентричные, сумасшедшие па. Он писал в то время, когда главной музыкой были импровизации синематографических таперов и ресторанных джазменов. Он сам немного персонаж из эксцентрической фильмы, почему и мечтал сниматься — всю жизнь мечтал, до конца двадцатых. Мечтал сочинить «Комедию с убийством». Его легко представить в черной комедии — загадочного, неуклюжего, элегантного, с бегемотьей, слоновьей грацией; и в американском кафе он выглядел органично, и в парижском смотрелся.

И хотя в Советской России все это было бедно, и скудно, и с этим боролись, в том числе сам Маяковский, — но все это до нее доходило; значительная часть его времени проходила в кино (с

девушками), в ресторанах (с девушками и друзьями), в бильярдных (с друзьями). Там он чувствовал себя как дома — а больше, кажется, нигде. Мы чувствуем в Маяковском все это, это часть всемирного воздуха двадцатых — цветного, пестрого, ароматного воздуха, когда в Москву приезжал негритянский джаз-банд Фрэнка Уитерса, а в Питере гастролировала оперетта «Шоколадные ребята»; когда танцевали шимми, твист, тустеп, носили круглые шляпки, подражали миллионерше-Вандербильдихе, смотрели Чаплина, одевались под Мэри Пикфорд, придумывали себе «аристократически-кинематографические» имена; когда в такой моде была тема обретающих независимость колоний, когда пели песенку «Там, на Гаити, вдали от событий…»; когда печаталась и переводилась — давая шаткий заработок разным «бывшим», — гора европейской и американской халтуры, историй о путешествиях и приключениях… Вспомним, как в комнатенке пушкинской дачи читает он «Атлантиду» Бенуа — нет, пусть рассказывает сама Рита Райт: «Книжку купил на вокзале Брик, и я вгрызлась в нее первая. Поздно вечером приехал промокший, простуженный Маяковский, увидел, как я, стараясь побороть усталость, не могу оторваться от книжки, и сказал:

— Идите-ка вы спать, а книжку дайте мне, честное слово, я утром отдам.

Утром лил такой дождь, что захлестывало даже террасу.

Маяковский не вставал, у него был отчаянный насморк, и Аннушка поила его чаем в постели.

— А книжку вы мне отдадите? — жалобно спросила я, заглянув к нему.

— Книжку? А вам много осталось?

— Нет, я уже дочитала до середины.

— Ну, эту штуку рвать не жалко, вот вам половина, — и он аккуратно разделил книжку пополам, — вы, как прочтете несколько страниц, так давайте их мне.

Я читала, отрывая прочитанные страницы и просовывая в щелку закрытой от сквозняков двери. Так мы постепенно распотрошили всю книжку. Дочитав ее почти что вслед за мной, Маяковский вернул все листки и сказал:

— Дрянь сверхъестественная, а как читается! — и, посмотрев в залитое дождем окно, зевнул длинным унылым зевком и добавил: — В такую погоду только и читать про всякие Африки».

«Забытый пост на рубеже великой пустыни; дерзновенный рейд двух друзей в глубь Сахары; появление загадочного бедуина; таинственные письмена на скале, множащиеся знамения грозной опасности; за гранью африканского черного хребта — сады и

воды неведомого края, древней Атлантиды, о которой вещал Платон; вампир, мстящий за исконное унижение женщины; музей мумий, умерших от любви; падеж верблюдов, высохшие колодцы, нечеловеческие переходы, видения фатаморганы» — так описывал мир Бенуа первый переводчик «Атлантиды» на русский язык Андрей Левинсон, балетный критик и сотрудник «Всемирки» (а чем еще было спасаться в 1919 году балетному критику? Потом он эмигрировал). Вот это всё и есть мир Маяковского, дореволюционного подростка; Гумилев был старше, он успел за всем этим съездить в Африку, убедиться, что там ничего этого нет, и наврать еще нескольким поколениям таких же мечтательных мальчишек — про Красное море, про звездный ужас, леопардов, верблюдов и сокровища. Маяковский не успел, да и денег не было. Но он все это любил, хоть и скрывал от самого себя, и рисовал на салфетках бегущих жирафов, и самый последний, предсмертный его рисунок — это человечек, идущий через пустыню навстречу то ли огненному закату, то ли рассвету. Он не добрался до Африки — о которой так мечтал его последователь Борис Корнилов, — но самой счастливой его заграницей была Мексика, он любил джунгли, огромные кактусы, пальмы с прическами, как у парижских богемных поэтов. Вообще ему свойственно было странствовать — расширяя диапазон, развиваясь, так сказать, не интенсивно, а экстенсивно. Совет Пастернака — «глубже, глубже забирайте земляным буравом в себя» — не для него, он там, в себе, ничего не может найти, кроме одиночества, ужаса перед старостью и неумения жить с людьми; такие люди, как он, — люди базаровской складки, — живут познанием, ищут новых впечатлений, а в себя предпочитают не заглядывать вовсе. Но так уж мир устроен, что он становится их зеркалом — отражением их внутреннего ада: так, «адище города» у Маяковского (1913) — это какофония и дисгармония собственной его души:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи —
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечереющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки.

В дырах небоскребов, где горела руда

и железо поездов громоздило лаз —
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.

Опять кошмар, грохот, «рыжие дьяволы» — и непременно вывеска, реклама, «сельди из Керчи», — и среди всего этого плачущий старикашка и одинокая, никому не нужная луна, — вечные его сантименты в аду. Автопортрет — лучше не напишешь. И всегда, везде реклама, обязательная вывеска: она в его стихах так же на месте, как на газетной полосе нэповских времен, как в «Ниве» десятых годов, как в «Жургазе» времен кольцовского руководства. «Я обучался азбуке с вывесок», — сказал он, и в поэзии его всё — вывеска; всё свое новаторство — «зовы новых губ» прочел он «на чешуе жестяной рыбы», на вывеске рыбной торговли.

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.

А если веселостью песьей
закружат созвездия «Магги» —
бюро похоронных процессий
свои проведут саркофаги.

Когда же, хмур и плачевен,
загасит фонарные знаки,
влюбляйтесь под небом харчевен
в фаянсовых чайников маки!

Вот — стихи великого рекламщика; и собственные чувства он рекламирует с той же гиперболизацией, с какой нахваливает товар. Это было ясно уже в «Дешевой распродаже» — сплошное «налетай, подешевело»: на душевную катастрофу приглашаются все зрители. Новосибирский исследователь Максим Маркасов отмечал «попытку героя занять исключительное положение во Вселенной, причем как в интеллектуально-духовном, так и в

физическом смысле» («Поэтическая рефлексия Маяковского в контексте русского авангарда») — как же тут без рекламы? И это слияние самохвальства и катастрофы остается неизменным во всей его дальнейшей работе. Например: какая реклама без гиперболы?

При лампе — ничего.
А потушишь ее —
из-за печек,
из-под водопровода
вылазит тараканье
всевозможного рода:
черные,
желтые,
русые —
усатые,
безусые.
Пустяк, что много,
полезут они —
и врассыпную —
только кипятком шпарни.
Но вот,
задремлете лишь,
лезет
из щелок
разная мышь.

(1922)

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он, и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

Рухнула штукатурка в нижнем этаже.
Нервы —

большие,
маленькие,
многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

(1915)

Одинаково — и почти одновременно — оформляются клятвы:

Подъемля торжественно стих строкоперстый,
клянусь — люблю
неизменно и верно!

(1922)

Присягну
перед целым миром:
гадок чай
у частных фирм.

(1923)

С философией лирические герои поэм и реклам разделываются с одинаковой легкостью:

Я знаю: гвоздь у меня в сапоге
Кошмарней, чем фантазия у Гете.

Разрешаются все
мировые вопросы, —
лучшее в жизни —
«Посольские»
папиросы.

Иногда получаются замечательные контаминации:

Вам ли понять,
почему
я,
спокойный,

насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду грядущих лет?
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я,
быть может, последний поэт!
Хватайтесь
за этот
спасательный
круг!
Доброкачественно,
дешево,
из первых рук.

Или уж вовсе на грани кощунства:

Если
я
чего написал,
если
чего
сказал —
тому виной
глаза-небеса,
любимой
моей
глаза.

Глядит глазасто
верст за сто:
всё тут,
и земля и труд.
Летит перекличка:
да здравствует смычка!

Или еще, на темы пресловутого быта — который он ненавидел и который вынужден был рекламировать:

Впрочем,
раз нашел ее —
душу.
Вышла

в голубом капоте,
говорит:
«Садитесь!
Я давно вас ждала.
Не хотите ли стаканчик чаю?»

Что делать?..
Положение отчаянное…
Беги покупай печенье
Чайное.

И, как два примера абсолютной тотальности:

Я над всем, что сделано, ставлю nihil!

Все, что требует
желудок,
тело
или ум, —
все
человеку
предоставляет ГУМ.

ГУМ предоставляет всё. Над остальным ставим *nihil*.

Маяковский — поэт вывесок и поэт-вывеска. И это очень эффектно в обоих случаях.

2

Правда, он тут не первый: первый, как почти во всем, Блок. «Чуть золотится крендель булочной» — из этого (1906) выросли все вывески Маяковского. Но как город начала века немыслим без электрической вывески — чуть ли не главной приметы урбанистического пейзажа у нас и точно главной в Америке, — так и лирика начала века уже немыслима без рекламы и саморекламы. Вся жизнь его была такой город с вывесками; но будем помнить, что это город двадцатых, в нем есть порт, в порту пароходы (и порт — любимое его место, он в каждом приморском городе подолгу там гуляет), и все городские страсти подсвечены дешевой и неотразимой экзотикой. Маяковский — современник Грина, Вертинского с его банальным, банановo-лимонным Сингапуром, но что же сделаешь, и банальность эта, сдобренная

иронией, все равно обаятельна; Маяковский — московский двойник Гумилева, по-своему развивающий две главные его темы — неутомимую экспансию героя-завоевателя и полную его беспомощность перед женщиной, которую он завоевать не может. Отсюда ревность Лили к Ахматовой — и Ахматовой к Лиле — и странная взаимная приязнь Ахматовой и Маяковского.

Лично они общались очень мало, хотя в «Бродячей собаке» им трудно было не встречаться; Ахматова оставила крайне скупые устные воспоминания и одно, не самое удачное, стихотворение — «Маяковский в 1913 году». Когда у Ахматовой попросили воспоминания для скандального тома «Литнаследства», она, по воспоминаниям Лидии Чуковской, отказалась: «Я в сущности очень мало знала его — и только издали… Да и зачем мне бежать за его колесницей? У меня своя есть. Кроме того, ведь публично он меня всегда поносил, и мне не к лицу восхвалять его». Насчет «поносил» — неправда: будучи влюблен, он всегда напевал ее стихи, как ревниво свидетельствует все та же Лиля, — особенно часто «Мальчик сказал мне «Как это больно», и мальчика очень жаль». По-настоящему важная встреча была одна: «Помню, как-то шла по Морской. Шла и думала: вот сейчас встречу Маяковского. И вдруг вижу — действительно идет Маяковский. Он поздоровался и говорит: «А я как раз думал о Вас и знал, что Вас встречу» Пошли вместе; о чем-то говорили. Он читал мне свои стихи, кажется «А вы могли бы?» (так этот устный рассказ воспроизвела Н. Реформатская). Как свидетельствует Цветаева (впрочем, когда она говорит о людях хорошее, верить ей трудно, ибо она приукрашивала всех), Маяковский осенью 1921 года «с видом убитого быка» расспрашивал всех, действительно ли Ахматова покончила с собой после казни Гумилева. «Стихи Ахматовой не хрупки, они монолитны и выдержат давление любого голоса», — говорил он Симону Чиковани в Тбилиси уже в двадцать шестом.

Их взаимные влияния подробно исследовались много раз — в статье С. Коваленко, «Ахматова и Маяковский», в книге А. Субботина «Маяковский сквозь призму жанра» (где, в частности, впервые отмечено сходство «Про это» и «Поэмы без героя» — главным образом в появлении темы мальчика-самоубийцы, о чем мы еще скажем). Нас здесь интересует иное — общая стратегия. Чуковский — вызвав, кстати, насмешку Маяковского и огорчение Ахматовой, — с исключительной проницательностью сопоставил их в известной лекции 1921 года «Две России» (впоследствии он переделал ее в статью «Ахматова и Маяковский»), Михаил Кузмин отмечал в книге «Условности» правомочность такого сопоставления: «Ибо поэты, при всем их

различии, стоят на распутии. Или популярность, или дальнейшее творчество». Но дело было, конечно, не в популярности — хотя и в ней тоже. Переформулируем: или творчество, или жизнетворчество. Потому что литература после 1923 года стала по многим причинам невозможна: исчез читатель, не стало места лирическому герою, ибо поэт перестал быть фигурой неприкосновенной и знаковой, и вдобавок его на каждом шагу унижали. Да и возможна ли сама лирика после революции, Гражданской войны и в особенности после нэпа, когда все это оказалось напрасно и утопия не состоялась? Поэзия еще может выжить в условиях террора, но после краха утопии — вряд ли; и в 1923 году русская лирика либо прекратилась, либо стала искать иные формы. Маяковский ушел в газету, а по сути — в жизнетворчество, только творил не свою жизнь, а общую; Ахматова скрылась, замолчала. При всей противоположности их стратегий в двадцатые невозможно отрицать, что эстрадность — их общая черта; что собственную жизнь они сделали главным своим сюжетом; что «недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией», — жестокие ахматовские слова о «Втором рождении» Пастернака, — к Маяковскому никак не применимы: он-то весь нараспашку, он и постель вынес на эстраду, и застрелился так, чтобы об этом знали все. «Всем» — адресовано предсмертное письмо. Все — на сцене, собственная жизнь — факт искусства, лирика — интимный дневник, барьеры сняты. Все трагические девушки говорят о себе словами Ахматовой, все юноши признаются в любви словами Маяковского, и стратегия «первые будут последними» — утверждение собственного изгойства и собственной царственности — их тоже роднит больше, нежели любых других современников.

(Любопытно, что эта царственность заставляет обоих оглядываться на русских царей: Маяковский пишет «Императора» — и упоминает, как видел его в Москве, — а Ахматова вспоминает проезд Александра III по Царскому Селу: «А на розвальнях правил великан-кирасир»; она при сем не присутствовала, но легенду запомнила.)

Ахматова — единственная из всех — сумела написать «Реквием» в тридцатые, тогда, когда все происходило: почему? Потому что позиция униженности, поражения, признание в том, что тебя растоптали, — это было у нее всегда, она никогда не стеснялась назвать себя разлюбленной, не стеснялась буквально визжать в стихах от ревности, признаваться даже в похоти («А бешеная кровь меня к тебе вела сужденной всем единственной дорогой»). Потому и смогла сказать — «Вместе с вами я в ногах валялась у кровавой куклы палача»: эти две строчки стоят всей

вольной русской поэзии XX века. И Маяковский признавался — и в похоти («Мария! Дай!» — Чуковский утверждал, что эту формулу вместо литературного «отдайся» подсказал ему он), и в проигрыше, и в опустошенности: кто бы так — из мужчин! — о себе сказал — «Любит? Не любит? Я руки ломаю и пальцы разбрасываю разломавши». И во всем этом — не только предельная искренность на грани эксгибиционизма, но еще и эстрада, вывеска; страшно сказать — реклама. И у Ахматовой вывеска — тоже существеннейшая часть городского пейзажа:

Везде танцклассы, вывески менял,
А рядом: «Henriette», «Basile», «Andre»
И пышные гроба: «Шумилов-старший».

Или, в «Поэме без героя»:

В гривах, сбруях, мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

Она и в прозе вспоминала Петербург «грохочущий и скрежещущий, лодочный, завешанный с ног до головы вывесками, которые безжалостно скрывали архитектуру домов» (но вывески, согласимся, говорят о городе не меньше, чем архитектура). Когда вывески убрали — во время комсомольского субботника, — Ахматова грустно заметила Вячеславу Вс. Иванову: «Хорошая архитектура, наличники, кариатиды, но что-то ушло, стало мертвей. Достоевский его видел еще в вывесках».

Ахматова, как и он, сделала себя главным собственным сюжетом и темой; поэта большей откровенности, пожалуй, после Маяковского не было. И две эти традиции сошлись в поэте, который по Маяковскому писал диплом, а Ахматову считал своим учителем и страшно перед ней робел:

Уходит из Навтлуга батарея.
Тбилиси, вид твой трогателен и нелеп:
по-прежнему на синем — «бакалея»,
и по-коричневому — «хлеб».
Вот «парикмахерская», «гастроном», «пивная».
Вдруг оживают вывески. Живут.
Бегут за нами, руки воздевая.
С машины стаскивают нас. Зовут.
Мешаются с толпою женщин.

Бегут, пока не скроет поворот…
Их платьица из разноцветной жести
осенний ветер теребит и рвет.

Мы проезжаем город. По проспекту.
Мы выезжаем за гору. Война.
И вывески, как старые конспекты,
свои распахивают письмена.
О вывески в дни мира и войны!
Что ни случись: потоп, землетрясенье,
январский холод, листопад осенний —
а им висеть. Они пригвождены.

Интересно, что в стихах Окуджавы шестидесятых годов вывески — уже всегда старые, ржавые: примерно то же произошло и с саморекламными стратегиями русского авангарда, последние представители которого, мастодонты из десятых годов, воспринимались так же, как древние трамваи, доживающие на московских окраинах:

Откуда им уже не вылезти,
не выползти на белый свет,
где старые грохочут вывески,
как полоумные, им вслед.

Нельзя не отметить и странные, редкие, но почти дословные совпадения Маяковского и Гумилева — об этом (несмотря на всю очевидность сопоставления, а может, благодаря ей) не так много написано, есть, правда, недавняя весьма дельная статья Ольги Култышевой о Маяковском и акмеизме. Сравним:

Не о рае Христовом ору я вам,
где постнички лижут чаи без сахару.
Я о настоящих,
земных небесах ору.

Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: вставай!

Демонстративная верность Гумилева патриотизму и

православию, демонстративная и жертвенная верность Маяковского революции; Цех и ЛЕФ; фанатичное отношение к дисциплине; напор, а иногда жестокость при завоевании возлюбленной; инфантилизм; апофеоз формального совершенства (при несомненной иногда бедности содержания); Гумилев, конечно, был не в пример образованнее и гораздо воспитаннее — но вряд ли намного тактичнее. И приход его к советской власти, боюсь, был делом времени: ему можно было найти работу, увлечь освоением Средней Азии или Арктики… Иное дело, что у Гумилева есть рыцарственность и всегдашняя готовность к поединку, а у Маяковского, при всей крикливости, нет, и личных столкновений он по возможности избегает. Маяковский — в гораздо большей степени невротик.

НЕВРОТИК

Разговоры о душевной болезни Маяковского вспыхивают нередко, но интереса не представляют: он был, конечно, невротик, — но с полным сохранением самоконтроля, интеллекта, с безупречной нравственной шкалой. Иные полагают, что все эти неврозы были компенсацией огромного интеллектуального напряжения — увы, так не бывает: именно беспрерывная занятость, ежедневный плотнейший график были средством отвлечься от депрессии, от любых обсессий и от навязчивых мыслей о будущем, о старости, которой он боялся, и смерти, о которой предпочитал не думать вовсе. В свете его известного признания — двумя главными чертами своего характера он назвал строжайшую обязательность и ненависть к любому принуждению, — смерть в самом деле возможна для него лишь как самоуничтожение: все остальное — жестокое и бессмысленное принуждение, цель которого ему непонятна. Отсюда постоянные мечты либо о бессмертии, либо о самоубийстве. Отсюда же и навязчивый страх старости. От всего этого отвлекала работа, и той же сосредоточенности на ней он требовал от других, — но у других-то не было таких неврозов, их вполне устраивали и нормальная жизнь, и нормальная смерть. Холостяк — полчеловека. Всё ради детей. Не нами началось, не нами и кончится. Такие уютные люди еще очень любят слова «кушаньки», «спатеньки». Засыпают они мгновенно и спят с храпом.

«Гнусно мне, рвотно мне, отойди от меня, сатана», — писал Блок, наблюдая чужой быт. В «Про это» содержится по этому поводу еще более страстная тирада.

У Маяковского, насколько можно судить по мемуарам и письмам, было два особенно выраженных невроза — обсессивно-компульсивное расстройство, оно же синдром навязчивых состояний, и игромания, которая была, в сущности, лишь одной из форм все того же ОКР. Синдром этот особенно часто встречается у мужчин с высоким уровнем интеллекта, холостяков (48 процентов случаев) и у людей с незаконченным высшим образованием — интересный показатель: видимо, высшее как-то приучает к более высокой самодисциплине. Маяковский — и, кстати, Хармс, у которого ОКР было еще мучительнее, — попадают во все группы риска. ОКР выражается в том, что больной окружает свою жизнь огромным количеством трудновыполнимых заданий, условий, ритуалов, не наступает на трещины, не может пройти мимо стола или стула, не постучав по

нему, не ложится спать без долгой и строго индивидуальной молитвы либо иной практики, — словом, живет в паутине тончайших обязательств. Это наверняка замечал за собой всякий, но у Маяковского тот самый случай, когда болезнь выходит наружу. Самая частая обсессия — мания чистоты, стремление постоянно мыть руки, страх прикасаться к дверным ручкам (и протирание их перед этим), ношение с собою личной посуды; это многократно подтверждено мемуаристами и у Маяковского, и у Хармса. Причины неясны, и вряд ли стоит тут углубляться в психиатрические материи: одна версия сводится к нарушениям в обмене нейромедиаторов (конкретно — серотонина), другая — павловская — к тому, что нарушено соотношение между возбуждением и торможением, и все это ровно ничего не скажет дилетанту.

Есть версия, что ОКР чаще возникает у людей, склонных к особенному перфекционизму, не способных ничего закончить вовремя, — это так называемый анаксантический тип; нельзя сказать, чтобы Маяковский был перфекционистом в одежде или даже в стихах, — но в уборке квартиры, в наведении чистоты, безусловно, был. Лавут вспоминает несколько эпизодов, когда они чуть не опаздывали на поезд именно из-за обсессий или фобий Маяковского: один раз он на полчаса дольше, чем надо, наводил порядок в уже прибранной комнате, в другой раз не мог прервать бильярдную игру, пока не выиграл. Об игромании поговорим отдельно. Можно сказать, что мнительность у него прогрессировала — он становился подозрителен даже по отношению к друзьям, в «Хорошо» шлифовал каждую деталь, опасаясь малейших и, в сущности, третьестепенных неточностей. Ревность и подозрительность во время романа с Полонской развились у него до того, что она не могла шагу ступить без его назойливой заботы.

Людям этого типа проще дать десять концертов в провинции, чем провести одну ночь в пустой квартире. Почти все их дружбы или связи рано или поздно рвутся, ибо почти никто не способен соответствовать растущим, взаимоисключающим требованиям, новым и новым условиям. Возможно, своевременное обращение к психиатру помогло бы ему или хоть внушило бы утешительную мысль о том, что ничего особенного с ним не происходит — распространенность ОКР доходит до ста случаев на 100 тысяч человек (это тяжелые больные, а в легкой форме ОКР встречается сегодня у каждого двадцатого). Но у кого ему было лечиться — у Фрейда?

Что до игромании, она известна в двух формах: первая — одержимость азартными играми, происходящая либо от прямой

корысти, либо от маниакальной сосредоточенности на самом процессе игры. Вторая — по сути продолжение тех же обсессий, проистекающее от постоянной неуверенности в себе и, собственно, в своем праве на существование. Маяковский никогда не играл ради денег — его выигрыши ничтожны по сравнению с гонорарами, деньги вообще никогда не занимали его, они должны быть в некотором необходимом для жизни количестве, чтобы не думать о них постоянно, — и ладно. Все игры Маяковского — как правило, разновидность пасьянса, поиск ответа на императивный вопрос: да или нет. Это проистекало от непрерывно нарастающей, копящейся неуверенности в собственном *raison d'etre,* праве быть: Маяковский играл с приятелями в трамвайные билетики — у кого больше сумма цифр; с попутчиком — кто угадает количество шагов или шпал до столба; бильярдом он увлекался скорее эстетически — «отращиваю глаз», — но если доходило до пари, играл до тех пор, пока не отыгрывался. Тут опять суеверие: нельзя уйти проигравшим. Значит, дальше в жизни все пойдет по нисходящей, сплошные проигрыши. И он мучил соперника, заставляя терпеть бесконечные отыгрывания — на бильярде, где чаще выигрывал, или в карты, где особенно удавался ему покер. Шахматы не интересовали его совершенно — там играешь не с судьбой, а его, как и суеверного Пушкина, больше всего интересовал именно прямой контакт с ней, ее ответы на его вопросы. Каждому из нас случалось — особенно в моменты крайнего нервного напряжения или в ожидании неясной, но ощутимой опасности, — просиживать ночами за пасьянсом, обычным или компьютерным, перекладывать его, пока не сойдется; оторви нас кто-нибудь в такую минуту от ничтожного и бессмысленного, в общем, занятия, — и мы будем уверены, что упустили спасение, а потому с крайней неохотой отвлекаемся на какие-то реальные дела. Как знать, может быть, поэтам и прочим жертвам ОКР присуще особо тонкое чувство реальности, они ощущают неочевидные связи, и Маяковский понимал, что если он выйдет из квартиры минутой раньше, то попадет под трамвай или машину, мало ли. О подобной зависимости от внешних, алогичных примет у Набокова написаны *«Signs and symbols»* — вероятно, лучший его англоязычный рассказ, — а Ирина Одоевцева так вспоминает о Тэффи:

«Мы возвращаемся с прогулки. Со слишком большой прогулки для нее. Я забыла, я не подумала, что такой «спортивный пробег» в семь километров ей не по силам.

— Надежда Александровна, вы устали? — спрашиваю я. Она качает головой.

— Нет, не то. Или все-таки устала. Но не от прогулки только,

а оттого, что на этой несносной улице столько домов и все высокие. А я должна сосчитать, сколько окон в каждом этаже. Утомительно!

Я удивлена.

— Почему вы должны считать окна?

Она пожимает плечами.

— Разве я знаю, почему и зачем? Должна, и все. Иногда не могу на улицу выйти — сейчас же обязана считать окна — четное или нечетное число их. Нечетное — да. Четное — нет. Четное приносит мне счастье. Я и номера автомобилей считаю. Но теперь, слава Богу, автомобилей почти нет. А в Париже просто беда. Идешь и головой крутишь: то на окна, то на автомобильные номера смотришь, легко самой под автомобиль угодить. Не каждый день это со мной. Но последнее время все чаще. Очень тяжело это и неприятно. И мучительно».

Маяковский, играя однажды в Тифлисе на бильярде с Ираклием Гамрекели, не отступал до тех пор, пока не выиграл, — и успел на вокзал за три минуты до отхода поезда. Страшно огорчали его и карточные проигрыши. Ему начинало казаться в такие минуты, что Бог — или та сила, которая мерещилась ему на месте Бога, — отворачивается от него, обрекает на неудачи. Острое чувство опасности, постоянно таящейся рядом, — лейтмотив его ранней лирики, когда он еще бывал откровенен с читателем. Вообще эта тема — обсессии, навязчивости, ощущение чьего-то постоянного недоброжелательного внимания — редко просачивается в его стихи: потому, вероятно, что профессиональная сфера — вообще последняя, которая не хочет уступать болезни. Профессионализм, доведенный до автоматизма, спасает от суеверия или по крайней мере приостанавливает его. Здесь разгадка особого пристрастия Маяковского к срочной работе, к поденщине, к газете — когда текст надо сдать кровь из носу к установленному времени; отсюда же его мечта о том, чтобы «в дебатах потел Госплан», давая ему задания. Ведь такая работа — срочная, неотменимая — служит внешним оправданием для отказа от бесчисленных, изнурительных ритуалов, от перестановки вещей на столе, от тысячного наведения порядка в пустой комнате… Вот почему он цеплялся за людей: при них неловко проделывать все эти танцы, перестановки и перекладки. Если ты все время занят — и притом работа срочная, без которой сорвется вечер или не выйдет газета, — у тебя есть аргумент в постоянном споре с собой: Маяковский потому и навешивал на себя такое количество обязанностей перед другими, чтобы не давать постоянного отчета своему соглядатаю, личному черному человеку. У невротика одно

спасение — подменять вымышленную угрозу реальной: если мы недостаточное количество раз передвинем предметы на столе, может случиться ужасное и непонятное, но если мы не сдадим текст в номер — произойдет вполне реальный скандал, а то и штраф. Вот почему большинство невротиков — трудоголики, и на качестве их работы неврозы никак не сказываются. Это порождает миф о том, что неврозы — не более чем распущенность, а в душе-то все жертвы ОКР — абсолютно здоровые люди, воду на них можно возить.

А поскольку жертвы ОКР в большинстве своем — пациенты застенчивые и стыдливые, они способствуют распространению этого мифа. Думаю, и Маяковский охотнее согласился бы на ярлык «распущенности», нежели на объективный диагноз. Тем более что в официальный реестр психических заболеваний его невроз был внесен лишь в 1989 году.

О ВКУСАХ

О бытовых его привычках мы знаем немного. Каждый день брился. Если не брился — это говорило об исключительном срыве, и Катаев, вспоминая его последний вечер, пишет о «колючей щеке». Еще несколько упоминаний о небритости — в свидетельствах о его безумной радости в семнадцатом году: бегал туда, где стреляли, что твой Саид.

Насчет «свежевымытой сорочки» — правда. Свежая рубашка каждое утро — норма.

О любимых блюдах знаем того меньше. Вот про Пушкина — знаем: крыжовенное варенье, персики, «моченым яблокам также доставалось от него нередко» — Вяземский. Про Маяковского знаем только, что любил варенье из Баг-дади, в особенности айвовое, а в голодной юности — копченую колбасу, которую за твердость называли «железной»; впрочем, любил — неточное слово. Ел, поскольку была доступна, сравнительно дешева, размечал ее по утрам — не завтрак столько-то, на ужин столько-то. Иногда с утра съедал всю дневную норму, поскольку голоден был постоянно. Что любил действительно страстно, предпочитая всему, — так это компот в любых видах: крюшон (тот же компот, но с вином), дыни, арбузы… Требовал пять порций компота — цитируя Гейне, «мне и моему гению».

Ел быстро, перехватывал на ходу, предпочитал бутерброды. Из спиртного — кахетинское, реже шампанское. Любил пиршества, застолья, закупал щедро, тот же Катаев, с его чуткостью ко всему вещественному и аппетитному, запомнил один такой набег на продмаг: «Так-с. Ну, чего еще возьмем, Катаич? Напрягите все свое воображение. Копченой колбасы? Правильно. Заверните, почтеннейший, еще два кило копченой «московской» Затем: шесть бутылок «абрау-дюрсо», кило икры, две коробки шоколадного набора, восемь плиток «золотого ярлыка», два кило осетрового балыка, четыре или даже лучше пять батонов, швейцарского сыра одним большим куском, затем сардинок…» Ясно, что о его личных вкусах по этому перечню судить нельзя — хочет человек сделать гостям приятное. Любовь к деликатесам всегда ему казалась буржуазной, толстяков он не переносил с голодной юности, делая исключение, пожалуй, для одного Артемия Халатова — но и тот не оправдал доверия, вырезав его портрет и приветствие из апрельского номера «Печати и революции».

Музыка. Признавался многократно, что ничего в ней не понимает, слуха музыкального не имел, хотя нередко принимался

петь во время исполнения некоторых стихов. Посетив Стравинского в Париже, особых эмоций не испытал, признавался, что предпочитает Прокофьева, раннего, эпохи «грубых, стремительных маршей» — не совсем понятно, о чем это: в авторском исполнении он ничего, кроме «Наваждения», не слышал, а «Наваждение» уж никак не марш. Мог он, впрочем, слышать действительно грубый и стремительный опус 12, марш, сбивающийся на безумную пляску, бег по кругу, что ли, с постепенным замедлением. Жаль, что не услышал темы Монтекки и Капулетти, которую тоже иногда называют маршем: лучшей, кажется, музыки XX века.

Теперь немного антропометрии.

Рост — 189 см.

Вес — 90 кг.

Глаза — карие, волосы — темно-русые (американская справка указывает «коричневые»).

Мозг весил 1700 граммов, что на 300 граммов выше средней нормы. На лбу глубокая горизонтальная складка.

Голос мощный, легко перекрывающий шум зала — вплоть до последних лет. Большой диапазон — от фальцета до баса-профундо. На записях слышен скорее баритон.

Подвижный. Ходил быстро. Сочинял обычно на ходу. В последние годы все чаще замирал в одной позе, глядя вниз и вбок.

Образцовая координация движений, точность, экономность, меткость: отличный бильярдист, хороший игрок в крокет.

Необыкновенная впечатлительность. Мгновенная смена настроения из-за любой мелочи.

Память исключительная, особенно на стихи.

Физическая сила в пределах нормы. Опасался нападения, иногда, особенно выходя на улицу в позднее время, брал с собой тяжелую палку.

До последних лет часто плакал.

Любимая словесная забава, она же еще одна примета невроза, — постоянная переделка слов: кипарисы, сыкарипы, рикаписы, сыпарики, пысарики… Это не было постоянно работающей словесной лабораторией, как писали иногда, — это белый шум, заполнение пауз в разговоре, а паузы возникали часто. Ему случалось внезапно замолкать и по нескольку часов мрачно молчать, а иногда интерес к собеседнику вообще иссякал, — он резко вставал и уходил или погружался в себя. С женщинами чаще всего говорил о ерунде, в которой они потом задним числом отыскивали глубокие смыслы. От той же бессодержательности разговоров — частое шуточное искажение

слов, неправильные окончания — лапов вместо лап, собаков и кошков, всяких зверев… Вообще, кажется, ему особо не о чем было говорить с людьми, кроме как с трибуны. В лекциях и докладах всегда блестящ, в личном общении почти всегда скучен и раздражителен — кроме разговоров с теми немногими, кто был ему действительно «ростом вровень»: любимые собеседники — Якобсон, Шкловский, Брики, иногда Пастернак (которого, впрочем, он не понимал и раздражался на его многословное гудение: любил, когда формулировали коротко). Да и о чем вообще можно говорить с людьми? Стоит ли придавать особое значение таким разговорам? В письмах почти всегда лапидарен, предпочитал телеграммы.

Если не играл словами, то рисовал — на скатертях, на газетах, в блокнотах. Почти всегда рисовал бегущих жирафов, иногда кактусы, часто пустыни. Иногда — как на последнем сохранившемся рисунке — яркие закаты, похожие на взрыв.

Что, в сущности, и было его главной, если не единственной темой.

Действие третье

ПОДРОСТОК
(1893–1913)

ТРЕТЬЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Биография была у Маяковского до 1911 года.

Потом — география.

Потом — библиография.

Жизнь была, в общем, бессобытийная. Все главное успел до двадцати двух лет: начало поэтической карьеры, политическая деятельность, тюрьма, отход от политики, скандальные футуристические гастроли, знакомство с главной женщиной. Дальше — редакторская работа, разъезды, беспрерывные литературные дрязги и несколько более или менее продолжительных романов, не оставивших глубокого следа в его сочинениях (максимум два стихотворения) и почти никакого — в душе.

Как и положено революционному поэту, он был занят непрерывной самораздачей; как и положено истинному рыцарю, в своих симпатиях, дружбах и любви абсолютно постоянен. Чуковский в известной дневниковой записи называл это верностью, которой он никогда не мог предположить в Маяковском; на деле это верность вынужденная, проистекающая от органиченности. Для самого Маяковского «меняющийся» — комплимент художнику; сам же он как художник почти не эволюционировал, хотя и погиб (как ему казалось) на пороге качественного скачка к новой простоте. Но иногда смерть оказывается проще качественного скачка — ибо новая простота потребовала бы слишком многое назвать своими именами.

Он всю жизнь был дружен с Бурдюком, Шкловским (с ним произошел разрыв по вине Лили, но связь оказалась крепче, нежели оба они предполагали), Бриком, Якобсоном, Третьяковым, Асеевым. Его принципы в эстетике были неизменны. Он предпочитал всем играм — покер, напиткам — чай и легкое вино, курил не затягиваясь (бросить пытался, но не смог), выбирал один и тот же стиль в одежде (не считая краткого периода футуристических маскарадов) и на эстраде. Повторялись даже его шутки в ответах на записки, что неизбежно при таком количестве выступлений. Он был статуарен, как статуя, и ни от чего не отрекался. Такие не гнутся, а ломаются.

Список публикаций и городов — вот его жизнь. Плюс исторический фон, на который он интенсивно реагировал, но тоже без особенной гибкости. Ему случалось колебаться вместе с линией партии, но здесь он тоже пытался сохранять лицо.

А жизни у поэта, в общем, и не должно быть. Должна быть работа, иногда секс, если хочется.

БУБЛИКИ ЛАЗАРЯ

1

Однажды — в начале 1918 года — в московском «Кафе поэтов» выступал молодой, мало кому известный вне музыкальных кругов Сергей Прокофьев. Он играл только что сочиненное «Наваждение». Маяковский набросал его портрет и подписал: «Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича». Игра Прокофьева привела его в редкое лирическое настроение: он щедро рисовал, раздаривал наброски, под портретом Каменского внезапно написал: «Владимир Владимирович Маяковский родился 7 июля 1893 г. под вечер».

Тут все правда, как и в любых его биографических заметках. В стихах сплошь гиперболы — тоже, впрочем, достоверные, — а говоря о себе в прозе, Маяковский всегда точен. Родился 7 (19) июля 1893 года в имеретинском селе Багдади. Правда, мать вспоминала, что не под вечер, а в десять утра. Почему он написал Каменскому «под вечер»? Потому что ниже процитировал собственное: «Послушайте, ведь если звезды зажигают…» Звезды зажигаются под вечер, и, наверное, это кому-нибудь нужно.

Село Багдади теперь (с 1981 года) город Багдати, до девяностого года назывался Маяковски, теперь к нему вернулось прежнее имя, и в этом нет, по-моему, ничего особенно хорошего. Село стояло на берегу речки Ханисцкали, у огромного — 5000 гектаров — Аджаметского леса, ныне заповедного. Богом и хозяином этого леса был отец Маяковского, сын родился в его тридцать шестой день рождения и назван в его честь. «Наследник пустых имений», — иронически представлял сына кутаисский лесничий, но сын себя так отнюдь не чувствовал: его имением были гигантские леса Колхиды. До 1899 года семья жила в доме Кучухидзе, потом переехала в дом Ананова на территории старой крепости, где шестилетний Маяковский с грузинскими сверстниками предавался воинственным играм.

На детских фотографиях он всегда сосредоточен, почти угрюм. Соблазн биографа — искать в детских портретах героя намеки на его будущие дарования и участь; прежде всего — даже на первой фотографии, где ему три года и где он сидит в кресле рядом со старшей сестрой Ольгой, — замечаешь сосредоточенный взрослый взгляд исподлобья. Вообще ни на одной фотографии не улыбается. Лиля Брик, исправляя мемуары Полонской, пишет на

полях: «Никогда не хохотал» (Рита Райт-Ковалева уточняет: почти никогда не смеялся громко, смех отрывистый, толчками). Три черты, определившие весь его облик, ярче всего проявлялись в детстве: во-первых, ненависть ко всякому принуждению, упорное сопротивление ему. Во-вторых, бесконечная способность к самопринуждению и самодисциплине: тем, что было ему действительно интересно, он способен был заниматься бесконечно, жертвуя всем. Характернейший для него диалог в августе семнадцатого, на собрании деятелей искусств: «Поэта никто не может заставить!» — «Да, но поэт может заставить себя». И в-третьих, у него была превосходная память на стихи и способность к декламации — он с шести лет запоминал большие объемы текста. О сочинении первого стихотворения в шестилетнем возрасте — личное свидетельство в автобиографии «Я сам»: «Мама рада, папа рад, что купили аппарат». Ода на приобретение фотоаппарата. С самого начала — точная каламбурная рифма и праздничная одическая традиция.

Он был единственный в семье левша, принудительно переученный, как поступали тогда с левшами, — и обеими руками владел с равной свободой: писал правой, но рисовать мог и левой. Как у всех левшей, у него были трудности с изучением языков — при феноменальной, уже упоминавшейся памяти; как все левши, он с детства чувствовал себя особенным, — и потому все «левое», в отличие от «правого», было ему симпатично априори. Пресловутый, знаменитый, всегда выручавший его на выступлениях «Левый марш» — это еще и манифест собственного левачества, леворукости, «левости» — в смысле нестандартности и как бы побочности — в самой жизни: в сущности, все леваки и есть такие левши жизни, не умеющие жить по-человечески и потому желающие переделать мир.

2

О поступлении в гимназию подробно рассказал сам в автобиографии. Учился поначалу отлично — «Иду первым», — потом постепенно терял интерес к учебе; к точным наукам никогда его не проявлял, хотя парадоксальными результатами новейшей физики в начале двадцатых интересовался, выслушал в изложении Якобсона теорию относительности и грозился нанять физика (платя ему доппайком), чтобы разъяснил ему суть эйнштейновских открытий. Вообще в науке ценил прикладной ее смысл.

Его отец в середине февраля 1906 года уколол палец ржавой

иглой, сшивая бумаги, и через неделю умер от заражения крови. Был в полном сознании, страшно мучился. Думали об ампутации руки, но заражение развивалось так быстро, что это не спасло бы. Потеря отца на всю жизнь осталась одной из главных трагедий в жизни Маяковского — и преодолевал он ее так же, как и все свои трагедии, с которыми, в сущности, ничего нельзя было сделать: нельзя — и не надо. Встреча с отцом осуществляется в посмертен, на небесах, в поэме «Человек», и смерть там именно непреодолима, потому что с отцом не о чем говорить:

Рядом отец.
Такой же.
Только на ухо больше туг,
да поистерся
немного на локте
форменный лесничего сюртук.
Раздражает.
Тоже
уставился наземь.
Какая старому мысль ясна?
Тихо говорит:
«На Кавказе,
вероятно, весна».

Бестелое стадо,
ну и тоску ж оно
гонит!
Взбубнилась злоба апаша.
Папаша,
мне скушно!
Мне скушно, папаша!

Необычайно трогателен этот поистершийся сюртук, на который, должно быть, так невыносимо было смотреть ему, подростку; в поэму он попал, впрочем, скорее не из личной памяти, а из Леонида Андреева — как и тугоухость:

«Первым вошел в комнату, где происходило свидание, отец Сергея, полковник в отставке, Николай Сергеевич Головин. <…> И все тот же был сюртучок, старенький, но хорошо вычищенный, пахнущий бензином, с новенькими поперечными погонами. Протянул белую сухую руку и громко сказал:

— Здравствуй, Сергей!»

Вероятно, он в заключении прикидывал и такую возможность, потому что по природе своей не мог не думать о худшем.

И как всегда у него потом бывало — неосуществимое желание встречи, чудесным образом сбываясь, оборачивалось скукой. Так и любовь — осуществись она — оборачивалась бытом. Все сбывшееся — раз этого заведомо не может быть, — заранее отвергнуто; и чем такая встреча с отцом — лучше вечное зияние на его месте.

Но масштаба катастрофы он оценить еще не мог; и с этого момента — с тринадцати лет — начинается у него вечный страх заражения, мания чистоты. Невроз бы нашел, как ему проявиться, но тут сама жизнь подтолкнула: постоянно носил с собой личную мыльницу, протирал платком ручку двери, прежде чем за нее взяться; малейший порез тщательно поливал одеколоном.

После похорон отца всех денег в семье осталось три рубля. Владимир Константинович не дослужил до пенсии год, но Лесной департамент назначил семье 50 рублей ежемесячно. Заняли двести рублей и летом переехали в Москву — в Кутаиси делать было нечего. Перед этим Маяковский перевелся в четвертый класс гимназии — вспоминает, что на переэкзаменовках его пожалели: накануне в драке ему камнем попали в висок, на всю жизнь остался небольшой шрам. О причинах этой драки он никогда не упоминал — видимо, обычная потасовка с швырянием камней; драк один на один он всю жизнь избегал, хотя и брал уроки бокса. Пожалуй, кроме драки на улице с Жаком Израилевичем в 1919 году, мы не знаем ни об одной его кулачной стычке.

В Москве поселились в Козихинском переулке, одну комнату сдавали, мать давала дешевые обеды. Потом переехали на Тверскую-Ямскую. Комнаты снимали студенты, от них он постепенно начал получать марксистскую литературу и нелегальные журналы, которых в Москве в 1907 году было немало (легальные прекратились, ибо началось то, что в советских учебниках называлось столыпинской реакцией). Репетировать Маяковского по математике был приглашен приятель сестры Люды — Иван Карахан по кличке Ванес. Это был убежденный и хорошо подготовленный марксист, так что разговаривали они о чем угодно, кроме математики.

Первым жильцом на козихинской квартире стал их знакомец еще по Кутаиси — грузинский революционер Исидор Морчадзе. Вот его воспоминания: «В 1906 году, после смерти их отца, вся семья перебралась на постоянное жительство в Москву. Я разыскал их. Они в это время жили по Б. Козихинскому переулку, и первым их жильцом на этой квартире был я. Вот здесь, на этой квартире, я впервые познакомился с Володей. Хотя он и был моложе меня на шесть лет, но мы с ним подружились, и эта дружба была крепкой и продолжалась до самой смерти поэта, и я

не помню, чтобы наша дружба омрачалась чем-нибудь. Я должен заметить здесь, что он на меня произвел сильное впечатление, и я сразу полюбил его. Несмотря на разницу лет, — мне было тогда девятнадцать лет, а Володе тринадцать лет, — разница почти не чувствовалась. Разговор у нас всегда, когда мы оставались одни, велся на грузинском языке. Он часто заходил ко мне в комнату, и часто мы с ним говорили и вспоминали про город Кутаиси. И я всегда удивлялся его блестящей памяти, которая сохраняла мельчайшие детали кутаисской жизни. Он вспоминал про кутаисские бублики (в городе Кутаиси действительно была турецкая булочная за белым мостом и называлась она булочной «Лазаря» — так звали хозяина булочной) и что из самых отдаленных мест ходили сюда за этими бубликами. В Москве я от Володи слышал такой эпизод: какой-то соседний мальчик обманул своего отца, купив бублики не у Лазаря, а в какой-то другой булочной, не желая далеко ходить. Но обман не удался, — отец сразу обнаружил, что бублики эти не от Лазаря, и послал сына обменять их. И он, Володя, не понимал, как можно не ходить к Лазарю за бубликами, когда он,

Володя, за этими бубликами готов из Москвы в Кутаиси идти пешком».

Портрет Морчадзе — одна из первых сохранившихся работ Маяковского, ему было тогда 15 лет. И портрет, надо заметить, классный, психологически точный: видны и воля, и тревога, и собранность.

Из гимназии Маяковский ушел: матери сказал, страшно ее перепугав, что в любой момент может быть арестован, а после ареста из гимназии вышибут все равно. Партийная кличка у него была «товарищ Константи». Он вступил в РСДРП и был направлен пропагандистом в Лефортовский район. «Пошел к булочникам, потом к сапожникам и, наконец, к типографщикам». Сдружился с наборщиком Тимофеем Трифоновым, проживавшим в Москве под именем Льва Жигитова.

ТАЙНА 103

1

Как еще заставишь человека слушать про тюрьму? Только тайной. Почему Маяковский боялся числа 103? Почему, получив в гардеробе такой номерок, тут же его менял? Почему никогда не останавливался в гостиницах в комнате с таким номером? Сейчас расскажем — детективно, с аппетитом к подпольности. Например:

Жилец портного Лебедева (дом Коноплина по Ново-Чухнинскому переулку) Лев Жигитов был человек странный. Он работал в ночную смену, а днем по целым дням не выходил из комнаты. Вообще он был не Жигитов, а Трифонов. 28 марта 1908 года он шел домой и увидел подозрительную фигуру около дома. Поворачивать назад было рискованно. Он решил пройти мимо, но его окликнули:

— На минуточку…

При обыске у него обнаружились шрифт, гранки прокламаций и оттиски книги «Новое наступление капитала». Трифонова и хозяев взяли, а на квартире оставили засаду. С утра никто не пришел. Около двух пополудни появился юноша в папахе и черном пальто, высокий, со свертком под мышкой. Подмастерье портного Лебедева сказал, что он этого, в папахе, уже видел и что он не их клиент.

Маяковский вспоминал: «Нарвался на засаду в Грузинах. Ел блокнот. С адресами и в переплете». Маяковского отвели в Сущевскую полицейскую часть: это было первое в его жизни задержание и даже первое заключение, ибо несколько часов он пробыл под арестом. Принимая во внимание его малолетство, 9 апреля его освободили «под особый надзор полиции по месту жительства».

2

Маяковский расспрашивал Морчадзе о пятом годе:

— Вы были в Кавказской боевой дружине? Почему Кавказская? Грузины?

— Нет, просто все с Кавказа. Кроме двух русских матросов с «Потемкина».

— И что вы делали?

— Охраняли тех, кого собиралась убить «черная сотня».

Горького охраняли.

— Вы были у него?! Где он жил?

— За университетом, на Воздвиженке. Обыкновенно жил, только стол был всегда накрыт. Чтобы каждый входил и мог закусить.

Скоро Морчадзе уехал — он с товарищами взял в «эксе» 850 тысяч рублей. Ограбили «Купеческое общество взаимного кредита». Закупили на все деньги оружие. Когда он вернулся в конце года, его взяли, посадили в Бутырку, судили и сослали в Туруханск. Оттуда он в 1908 году бежал и нелегально добрался до Москвы. Нашел Маяковских, поселился у них, уже на Долгоруковской. Они впустили без звука, хотя, приютив беглого каторжника, всерьез рисковали. Прописаться он не мог, не было паспорта. Через две недели достал паспорт на фамилию Коридзе.

Человек он был деятельный и быстро занялся организацией побега «политических» из Таганской тюрьмы. Тюрьма стояла недалеко от Москвы-реки, легко было сделать подкоп под баню. В баню водили человек по 12, а если дать рубль надзирателю — он вел и 20. Водопроводная труба была огромная — в нее свободно мог войти человек среднего роста. От нее предполагалось сделать отвод, прорыть ход под баню. Коридзе и его товарищ Сцепуро копали, а его невеста с другим товарищем изображали влюбленную пару, на деле стоя на шухере. Однажды в трубу вдруг неизвестно откуда хлынул кипяток, Морчадзе и Сцепуро спасло только то, что оба были в высоких сапогах. Рассказывая об этом, нервно хохотали. Маяковский хлопотал больше всех, притащил самовар, уверял, что крепкий чай при ожогах — первое средство… Потом резко помрачнел:

— А если бы этот кипяток хлынул сильней и вы не успели бы выбежать из трубы… Ведь так бы и погибли там, и никто бы ничего не узнал!

Перспектива героической, но безвестной гибели пугала его особенно.

Слух о готовящемся побеге распространился, за окрестностями Таганки усилили наблюдение, безумный проект был оставлен, но Морчадзе, как уже сказано, был деятелен и взялся за организацию побега из Новинской женской тюрьмы. Это была операция блестящая, вошедшая в историю, а между тем стопроцентно вынужденная. В восьмом году в тюрьмах лютовали так, что узницы Новинской тюрьмы в знак протеста решились на массовое самоубийство и предупредили об этом товарищей на воле. С воли их бросились отговаривать и обещали побег, хотя его в планах не было — пришлось браться стремительно. Мать и сестры Маяковские сшили беглянкам платья. Сын смолил

простыни, чтобы по ним надежней было спускаться из окна. Морчадзе (известный среди беглянок под кличкой «Взрослый мальчик») съехал с квартиры, чтобы не подставлять хозяев. Достали паспорта нескольких умерших в Екатерининской больнице. В ночь с 30 июня на 1 июля ушли 13 заключенных — самый массовый женский побег за всю историю России! (В Москве только что шумно отпраздновали 200-летие Полтавской битвы, и полиция, умаявшись, отдыхала.)

Вышло это так. Провокатор, лидер Боевой организации эсеров Азеф внедрил в Новинскую тюрьму свою агентессу Тарасову, по совместительству любовницу. Разумеется, целью Азефа было не трудоустройство подруги, а контраргумент на случай разоблачения, потому что, сдавая всех своих агентов, Тарасову он не сдал: в случае чего можно было бы сказать — смотрите, внедрил, а не выдал же! После разоблачения Азефа Тарасова продолжала работать в тюрьме. Она передала эсерам восковые слепки ключей, по которым были изготовлены копии. Четыре самые сильные беглянки связали двух других надзирательниц. Выломали одну из решеток, спустились. Маяковский дежурил на колокольне храма Девяти мучеников Кизических, куда пробрался еще с вечера, и подал знак: на улице чисто!

Все разошлись в разные стороны, двух беглянок, однако, выследили уже на следующий день и сломали на допросах. Они назвали имя Морчадзе, и на квартире его жены Тихомировой — той самой, что караулила у таганской трубы, — устроили засаду. Маяковский, надо заметить, уже тогда обладал исключительным чутьем и домой ночевать не ярился — всю следующую ночь просидел в кафе; поскольку Морчадзе жил у Маяковских и съехал лишь за неделю до побега, на Долгоруковской устроили обыск и засаду. Но, будучи уверен, что уж Морчадзе-то себя обезопасил, Владимир заявился прямо к нему — и нарвался на засаду. У него были с собой заблаговременно купленные рисовальные принадлежности, и на вопрос пристава, кто он такой, он ответил в рифму: «Владимир Маяковский, пришел сюда по рисовальной части, но так как, по мнению пристава, виноват отчасти, то надо разорвать его на части». Все засмеялись с облегчением, потому что очень уж долго копилось напряжение, но Маяковский хорошо запомнился московской полиции, а потому отделаться легким испугом на этот раз не получилось. Хотя обыск на Долгоруковской ничего не выявил, Маяковского отправили в Басманный полицейский дом. Там его допросил ротмистр Озеровский, особенно упирая на то, что Маяковский делал 30 июня. Арестованный показал, что был дома, потом у соседа,

товарища по Строгановскому училищу Бронштейна; в одиннадцать вечера вернулся домой. (К Бронштейну он заходил действительно, тот мог подтвердить.) О побеге, заявил он, знаю из газет. Озеровский не поверил. До 14 июля Маяковский пробыл в Басманном доме, оттуда его перевели в Мясницкий, где заключенные за зычный бас избрали его старостой. Он попросил о разрешении получить из дома рисовальные принадлежности, каковое было дано.

17 августа смотритель Мясницкого дома донес на него в Охранное отделение: «Владимир Владимиров Маяковский своим поведением возмущает политических заключенных к неповиновению чинам полицейского дома, настойчиво требует от часовых служителей свободного входа во все камеры, называя себя старостой арестованных: при выпуске его из камеры в клозет или умываться к крану не входит более получаса в камеру, прохаживается по коридору. На все мои просьбы относительно порядка Маяковский не обращает внимания. 16 сего августа в 7 часов вечера был выпущен из камеры в клозет, он стал прохаживаться по коридору, подходя к другим камерам и требуя от часового таковые отворить, на просьбы часового войти в камеру — отказался, почему часовой, дабы дать возможность выпустить других поодиночке в клозет, стал убедительно просить его войти в камеру. Маяковский, обозвав часового «холуем», стал кричать по коридору, дабы слышали все арестованные, выражаясь: «Товарищи, старосту холуй гонит в камеру», чем возмутил всех арестованных, кои, в свою очередь, стали шуметь. Сообщая о сем Охранному отделению, покорно прошу не отказать сделать распоряжение о переводе Маяковского в другое место заключения; при этом присовокупляю, что он и был ко мне переведен из Басманного полицейского дома за возмущение».

На следующий день его перевели в Бутырскую тюрьму, в одиночную камеру 103, и лишили прогулок.

3

Вот тут ему стало очень плохо.

Камера — шесть шагов в диагонали. Откидной стол, откидная койка. Табуретка. Параша. В шесть утра свисток, подъем, уборка. Приходит уголовник, выносит парашу. В дверную форточку подают хлеб, через двадцать минут кипяток, в одиннадцать часов водянистые щи, иногда с куском мяса, гречка или пшенка. По средам и пятницам — только постное: горох. В шесть жидкая каша и вечерняя поверка. Иногда прогулка — не

общая, под надзором, двадцать минут во внутреннем дворе. Раз в две недели баня. Любое нарушение режима, громкое требование, недовольство — карцер.

Он вообще был неприспособлен к одиночеству, хотя и навязчивое общество чужих людей переносил плохо; здесь к мукам одиночества добавилась неопределенность, поскольку не было окончено еще его предыдущее дело, а второе и вовсе представлялось ему необъяснимым, потому что на него решительно ничего не было, а все-таки его держали. Через неделю одиночки он подает осторожное прошение о полном освобождении, поскольку улик нет «и, конечно, не может быть»; пока же просит хотя бы общей прогулки. Ему объявляют, что до окончания дела он освобождению не подлежит, и в прогулках отказывают. 9 сентября его везут на заседание Московской судебной палаты по делу о подпольной типографии, но признают, что хоть он и участвовал в сообществе, поставившем целью насильственное посягательство на изменение законного строя, но поручений сообщества не выполнял и вообще действовал «без разумения». Мать и сестры запомнили, что он был очень бледен и, хотя старался улыбаться, сверлил глазами председателя, словно недоумевая, каким образом обычный и мирный с виду человек может творить такое ужасное и бессмысленное дело. Трифонову дали шесть лет каторги, несовершеннолетнего Маяковского было решено отдать под родительский надзор — но он уже был под подозрением по делу о побеге и из суда вернулся в камеру 103. 29 сентября московская охранка подготовила для генерал-губернатора Москвы представление о высылке Маяковского под гласное наблюдение в Нарым на три года, поскольку слежкой доказаны его контакты с участниками заговора. 6 октября ему дали свидание с семьей, на котором он сообщил матери о готовящейся высылке.

Мать отправилась 7 октября к московскому градоначальнику с метрическим свидетельством, доказывавшим, что Маяковскому всего 16 лет. Сам он направил тому же градоначальнику уже не прошение, а требование: «Доказана моя полная неприкосновенность к приписываемому, но, несмотря на все это, я вот уже три месяца и пять дней нахожусь в заключении и этим поставлен в очень тяжелое положение, так как, во-первых, пропустил экзамены в училище и, таким образом, потерял целый год; во-вторых, каждый день дальнейшего пребывания в заключении ставит меня во все большую и большую необходимость совершенного ухода из училища, а значит, и потерю долгого и упорного труда предшествующих лет; в-третьих, мной потеряна вся работа, дававшая мне хоть какой-нибудь

заработок, и, наконец, в-четвертых, мое здоровье начинает расшатываться и появившаяся неврастения и малокровие не позволяют мне вести никакой работы. Ввиду всего изложенного, то есть моей полной невиновности и тех следствий заключения, которые становятся с каждым днем все тяжелее и тяжелее, покорнейше прошу ваше превосходительство разобрать мое дело и отпустить меня на свободу». 24 октября ему было официально объявлено о предстоящей ссылке в Нарым.

Мать поехала в Петербург хлопотать. Рождество он встретил в тюрьме, но 4 января его дело было прекращено, а 9-го он вышел на свободу, просидев, таким образом, полгода и девять дней. Когда ему пришли объявлять об освобождении, он читал «Анну Каренину». «Так и не знаю, чем там у них, у Карениных, кончилось», — иронизировал он в автобиографии. «Каренину», кстати, действительно не дочитал — вероятно, потому, что все, связанное с тюрьмой, было ему очень уж отвратительно.

День был ледяной. В одной студенческой тужурке он бросился на Долгоруковскую. Дома оказался к вечеру, но, не усидев в квартире, кинулся просто бегать по Садовым — видеть людей, слышать трамваи. Пальто его было заложено, галош не было — он бегал по городу все в той же тужурке и летних ботинках.

Отсидку Маяковский назвал «важнейшим для себя временем», поскольку вообще избегал нытья в автобиографиях, но легко увидеть, что пребывание в одиночке, в неопределенности и абсолютном бездействии, с единственным доступным зрелищем — вывеской похоронного бюро в зарешеченном окне, — стало для него тяжелейшим испытанием, еще одной внутренней катастрофой. Он не переносил никаких напоминаний об этом периоде — хотя в 1925 году предпринял попытку добыть в архиве охранки свою тетрадь с первыми стихами, ту самую, исчезновению которой он так радовался в автобиографии («А то б еще напечатал»). Вероятно, задумывался о литературном юбилее. Тетрадь не нашлась.

В автобиографии он подробно, что вообще-то ему мало свойственно, объясняет свой отход от революционной работы недостатком образования, который якобы стал ему ясен после интенсивного чтения в тюрьме, где он проглотил всю современную беллетристику. Объяснение натянутое. Ясно было, что ему невыносима опасность тюрьмы, сама мысль о ней, — и в партии его поняли. Там обычно сразу различали надлом, и в случае Маяковского он был несомненен. Своему другу Сергею Медведеву он объявил, что намерен творить революционное искусство. Примечательно, что сам Медведев этого диалога не

помнил.

В феврале он поступил на живописные курсы Жуковского, а в августе — в студию Петра Келина, которого всегда вспоминал с благодарностью: «Хороший рисовальщик. Меняющийся».

Келин держал студию на последнем этаже дома в Тихвинском переулке. Он был портретист и жанрист, член товарищества передвижников, человек открытый и добродушный, и Маяковский сразу ему понравился. Келин отсоветовал ему держать экзамен в Училище живописи, ваяния и зодчества: «Вы еще слабоваты».

— Ладно, что я теряю?

Но выдержал, не огорчился и занимался у Келина еще год. Это был год довольно счастливый. Келин вспоминал: «Маяковский проработал у меня в студии еще год. Это был удивительно трудоспособный ученик и работал очень старательно: раньше всех приходил и уходил последним. За весь год пропустил дня три только. Он говорил:

— Знаете, Петр Иванович, если я не приду работать в студию, мне будет казаться, что я сильно болен — мне тогда и день не в день.

Первый год он в студии рисовал гипсы и натурщиков — голову и до пояса. Рисовал сначала дилетантски. А у меня такой прием педагогический был: я взял один из его рисунков, стер его и на другом листе бумаги нарисовал голову старика-натурщика, которая у него не выходила.

— Вот, Маяковский, вы не подражайте, но поглядите как следует, постарайтесь понять, в чем тут дело, сравните с натурой. А после этого я свой рисунок у вас отберу, а то вы подражать будете.

Это ему очень помогло. Рисунок, который я для него сделал, у меня сохранился.

На второй год он рисовал натурщика (обнаженную фигуру) и немного писал маслом. Я знал, что дома он пишет маслом, но эти работы он стеснялся мне показывать. Способности у него были большие. Я считал, что он будет хорошим художником.

В то время, когда поступал Маяковский, в студии училось человек двадцать пять — тридцать, больше не позволяло помещение. Я подыскал другое на Тверской-Ямской. Надо бьыо переезжать. Прихожу в студию, спрашиваю:

— Ребята, сколько подвод надо брать?

Маяковский посмотрел и говорит:

— Довольно одной.

— Да ведь гипсы на одну не положишь.

— А нас-то разве мало? Перетащим!

Я говорю, что неудобно будет с гипсами в руках по улицам

идти.

— Ничего! Я Аполлона беру.

Погрузили подводу, Маяковский взял Аполлона Бельведерского, другие по две маски, я тоже взял что-то, и такой процессией мы отправились из Бутырок на Тверскую-Ямскую. Публика дивилась: «Что за статуи? На кладбище, что ли, их тащут?» Хохочут. Так и перенесли все в новое помещение.

Вообще Маяковский был всегда зачинщиком. В перерывах вокруг него собирались ученики. Шутник был страшный, всегда жизнерадостный, острит, рассмешит всех. Отношения с товарищами у него были изумительные, но дамочек, вертящихся около искусства, он недолюбливал: мешают они серьезно заниматься. Дураков тоже не любил. Помню, был такой ученик: богатенький, а с рисунком у него ничего не получалось. Маяковский про него и говорит:

— Какой из него выйдет художник?! По ногам видно, что в душе он портной.

<…> Говорили о революции 1905 года, о народном движении. Маяковский тогда был уверен, что непременно будет революция.

Один раз он мне сказал:

— Петр Иванович, хорошо вы портреты пишете, но бросьте портреты писать, начните что-нибудь другое. Ведь портрета никто лучше Веласкеса не сделает. Вы бы что-нибудь другое попробовали.

Я говорю, что не так культурен, никогда за границей не бывал. Вот бы вам, молодежи, свергнуть все эти гадости царские, и стерлись бы тогда все границы, а я бы с вами в Мадрид, в Прадо поехал.

— Будет, Петр Иванович! В недалеком будущем обязательно будет!

В студии стояло пианино, и ученики в перерывах часто пели хором. Мне рассказывали, что у Маяковского слуха совсем не было. Иногда устраивались «субботники»: собирались в студии, веселились, пели.

Из моих работ, сделанных при Маяковском, очень ему нравился портрет А. Н. Фролова (Фролов — один из моих учеников, очень талантливый).

Я — ученик Серова и часто говорил своим ученикам о Серове: о серовской линии, о его простоте, о его взглядах на искусство, показывал репродукции его работ, водил в Третьяковку. Маяковский Серова очень полюбил. Когда Серов умер (1911), Маяковский был на его похоронах и говорил речь.

Помню, после похорон говорю ему:

— Я вам очень благодарен, что вы так хорошо отнеслись к Серову.

А он в ответ:

— Подождите, Петр Иванович, вас мы еще не так похороним».

Может, это и от застенчивости, и от неловкости — он не очень-то привык к тому, чтобы его хвалили, да и не любил покровительства. Но вообще — надо было очень его любить, чтобы выносить этот поистине адский характер. Однажды Келин показывал свой этюд — такое в студии практиковалось: мастер спрашивал совета у подмастерьев. Все, как положено, хвалили. Маяковский молчал. Келин обратился к нему персонально.

— Да что ж, — сказал Маяковский, цедя слова. — Башня на первом плане давит… солнца мало, воздуха нет…

— А и правда, — сказал Келин. — Солнца мало, башня давит. А насчет воздуха бабка надвое сказала.

Почему он ему все прощал? Потому что видно было, что этот верзила абсолютно бескорыстно любит искусство и не умеет врать. И Келин был прямой плюс честный профессионал, так что отношения их ничем не омрачались. Через год, как и было обещано, Маяковский действительно поступил — и не в головной приготовительный класс, а сразу в фигурный: «Я натурщика рисовал, как вы учили — с пальца ноги одной линией».

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЕВГЕНИЯ И ВЕРА

1

По меньшей мере дважды — в 1918 и 1927 годах — Маяковский упорно думал о романе.

Первый роман, согласно воспоминаниям Триоле, должен был называться «Две сестры» и повествовать об Эльзе и Лиле, о последовательной влюбленности героя в них, об отъезде одной и трудных отношениях с другой.

Не осуществилось. О неоконченных отношениях роман писать трудно.

В 1927–1928 годах он рассказывает сразу нескольким собеседницам о намерении написать роман «Двенадцать женщин» — или «Дюжина женщин», что звучит еще грубее. «Дюжинами считают», — говорят в России о чем-нибудь дюжинном.

Почему именно двенадцать — вопрос занятный. Маяковский всю жизнь мечтал ответить Блоку. «Хорошо» — прямой ответ на «Двенадцать», и название поэме, первоначально называвшейся «Октябрь», дал Блок. Это его слова на вопрос Маяковского при встрече в ноябре 1917 года на Дворцовой, как он оценивает происходящее. «Хорошо» — предсмертное благословение революции, такой смысл имеют и это название, и эта поэма.

К «Двенадцати» Маяковский относился сдержанно. Ему представлялось, судя по некрологу «Умер Александр Блок», что в поэме слишком многое было от «сожженной библиотеки» — и слишком мало от революции. Радости не хватало.

Возможно также, что он ревновал. В «Двенадцати» есть реминисценция из Хлебникова («Уж я ножичком полосну-полосну»), а из Маяковского нет. Поэтохроника «Революция» словно вообще прошла мимо блоковского внимания. Эйхенбаум, правда, писал, что Блок в «Двенадцати» подражает Маяковскому, но подражания там нет и близко — Блок слушает музыку эпохи, а не музыку Маяковского.

Маяковский любил Блока ревнивой и мучительной любовью. По поводу и без повода читал «Ты помнишь, в нашей бухте сонной…». Когда в Одессе летом двадцать шестого Кирсанов не смог продолжить стихотворение, Маяковский взорвался: «Кирсанов! Читайте Блока! Блок — великий поэт, его не объедешь!» Тогда же рассказывал, как в 1916 году при личном знакомстве читал Блоку «Облако», как Иванов-Разумник и другие присутствующие ругали поэму, а Блок молчал, все глубже

погружаясь в кресло, растворяясь в полумраке кабинета, и только на прощание, провожая Маяковского в прихожей, негромко сказал: «Никого не слушайте, вещь — замечательная».

Льву Никулину в двадцать втором сказал: «У меня из десяти стихотворений пять хороших, а у Блока два. Но таких, как эти два, мне не написать».

Абсолютно точная оценка — и самооценка.

Блок-то не ритор, попытки его риторики почти всегда неудачны: «Ямбы», например, или пролог «Возмездия», и даже «Вольные мысли» несколько проигрывают его болотным дольникам. Блок — едва ли не самый классический транслятор во всей русской литературе. Риторы эффектнее, и процент белого шума у них меньше. Но трансляторы убедительнее, ибо в их текстах читатель узнает не авторскую мысль, а свою.

Мне представляется, что «Двенадцать женщин» были второй попыткой ответить на «Двенадцать» Блока. Почему двенадцать? У Маяковского было гораздо больше триумфальных романов, даже если считать те, которые отразились в лирике. Но число это для него значимо. Двенадцать женщин — двенадцать апостолов нового Мессии.

Роман Маяковского мог быть только автобиографическим. Немыслимо представить, чтобы он взялся излагать, как «скулят на диване тети Мани да дяди Вани». У него нет строчек не о себе — разве что «Лучше сосок не было и нет», но и там вторая строчка все равно от первого лица: «Готов сосать до старости лет».

Идея рассказать о собственной эволюции как о серии любовных историй — вполне плодотворная.

Судьбы его женщин, надо сказать, складывались трагически. Как минимум три из них покончили с собой: первая большая романтическая любовь Мария Денисова выбросилась из окна в сороковом. Антонина Гумилина сделала то же в восемнадцатом. Лиля Брик отравилась в семьдесят восьмом (в тридцатом он ей приснился, и когда она во сне стала отговаривать его от самоубийства, ласково сказал: «Дурочка, ты сделаешь то же самое»).

Те, кто его любил, были с ним, как правило, несчастны, а без него — еще несчастнее. Он, как русская революция, мало кого сделал счастливее, но всех — значительнее, и все считали его главным, почти потусторонним событием своей жизни.

Но были и те, которые умудрялись быть счастливыми с ним, те, кого он берег — видимо, именно потому, что не претендовал на полную и безоговорочную капитуляцию, на собственность. Повезло тем, кто жил за границей: более или менее благополучную жизнь прожили Евгения Ланг, Элли Джонс,

Татьяна Яковлева. Да и Эльза Триоле, пожалуй.

С русской революцией получилось примерно так же. Хорошо было ее пережить и от нее уехать, набравшись впечатлений на все последующее творчество.

Тактика его была неизменна с ранней юности: он зачитывал стихами, поражал рыцарственностью, дежурил у окна, окружал заботой, забрасывал подарками. Потом внезапно нападал. Если добивался успеха — некоторое время продолжал гореть ровным пламенем, потом исчезал, периодически возвращаясь. Если не добивался — начинал уважать, снова поражал рыцарственностью и даже до некоторой степени дистанцировался, пока противница не делала первого шага навстречу. Тогда соглашался. Потом постепенно охладевал, но никогда не рвал резко. Никогда не подчеркивал — в отличие, скажем, от Цветаевой, — что он поэт и что его желание должно быть законом.

После разрывов — всегда постепенных и мягких — почти все романы плавно переводил в дружбу, товарищество, совместную работу. Так было и с главным романом, превратившимся к 1925 году в крепкую дружбу с элементом ностальгической влюбленности, с оттенком литературного мифа.

Первая большая любовь, осуществившаяся, впрочем, с двухлетней отсрочкой, — роман с Евгенией Ланг.

Некоторые исследователи — Лариса Алексеева, скажем, — не доверяют мемуарам Ланг (которая и сама невысоко их оценивала с точки зрения литературной) и полагают, что там хватает авторского мифотворчества. Но в деталях Маяковский узнается безошибочно — мы узнаем его эпатаж на старте отношений, его упорство, его нежелание и неумение отступать — и внезапную готовность к разрыву. Ланг повезло — она набралась впечатлений и уцелела.

2

Ранний Маяковский вызывает иногда вопрос: где же он настоящий? Подростковая агрессия, затем столь же подростковая сентиментальность, мольба о сострадании, переходы с баса на фальцет и обратно — какой лирический герой за всем этим стоит? Отвечаем: за всем этим стоит не лирический герой, а оперный певец, который сегодня поет басом, а завтра может фальцетом, и поет то, что соответствует его голосовым возможностям. Вообще говоря, каждый крупный поэт стоит на противопоставлении, на контрапункте, и Ахматова, например, — именно синтез беспомощности и всемогущества: беспомощности

в одном, всемогущества в другом. Надо уметь так сильно говорить о своем бессилии. Противоречие Маяковского несколько иное: все могу сказать, но ничего не могу сделать. И в жизни его, в быту, поражает эта же контрадикция: он феноменально самоуверен на эстраде и в публичной дискуссии, но абсолютно беспомощен в быту, в жизни; избегает драк — объясняя это тем, что не сдержится и убьет, но в действительности ему просто очень трудно ударить человека по лицу. Любой контакт с жизнью — мука, постоянно нужна обеззараживающая гигиена; совершенно не умеет вести себя с женщинами, выстраивать схему ухаживания — либо горы цветов и десятки конфетных коробок (попытка количественной компенсации качественного недостатка, 150 000 000 вместо двенадцати!), либо бурные нападения и столь же стремительные охлаждения. Он весь ушел в литературу, в кино, в рисование — только потому, что все остальное для него невыносимо; и потому за его чистым, самоцельным искусством не следует, пожалуй, видеть идею. Мысль, содержание — это не к нему: то же «Облако» — чистая, по-своему героическая демонстрация голосовых возможностей. Метафора самодельна, гипербола бессмысленна, вопрос о том, насколько искренен автор, вообще к литературе отношения не имеет. Автор не обязан быть искренен. Ему нравится демонстрировать свои возможности.

Что касается Жени Ланг, то романа с ней, собственно, сначала и не было: она собиралась замуж, была его старше на три года. Познакомились они на похоронах Серова. Маяковский ходил за ней, как тень, и провожал до трамвая, когда она ехала из дома в Училище живописи, ваяния и зодчества. Наконец она не выдержала и стала с ним разговаривать — большей частью на литературные темы. А потом они стали залезать на колокольню Ивана Великого (вход стоил копейку), ели там наверху горячие пирожки и глядели на Москву. А однажды, на Тверской-Ямской, Маяковский сказал: «Вот здесь будет стоять мне памятник». Она очень смеялась, а теперь он именно там и стоит, она его застала.

Стихи он уже тогда — в 1911 году — писал, но никому не показывал. Говорил: «У меня как у живописца не будет мировой аудитории. А мне нужна мировая». Обычно считают как раз наоборот — живописец понятен везде, а поэт только на Родине. Но он понимал, что литературные его способности масштабнее живописных. Роман прервался, потому что Женю Ланг отпугивала его компания — «свора», как она выражалась, — и вскоре она уехала за границу. Там развелась и снова вышла замуж, а в Москву вернулась уже после Февральской революции. Тогда дружба возобновилась, и скоро началось то, что Женя Ланг называла «месяцами счастья».

А потом, в восемнадцатом, она узнала из газет, что в Москву приехали Брики, и сказала, что не хочет больше ни с кем Маяковского делить. И они очень спокойно расстались, виделись потом два раза за границей, но оба раза она сделала вид, что не узнала его. В последний раз видела его в «Ротонде» осенью 1929 года. Он сказал: «Мне очень нужно с тобой поговорить». А она отказалась, и хотя он ждал ее у «Ротонды» до полуночи, так к нему и не вышла. Пробили часы, и ровно в полночь он ушел, как командор, — только командор приходил, а он уходил. И больше она никогда его не видела. Всегда вспоминала только счастье, которое он ей дал в семнадцатом году.

3

И вот я думаю: это ведь, в общем, оптимальный сценарий отношений с Маяковским. Так и быть должно: ни с кем его не делить, встретить его в полной славе, потом всю жизнь любить и никогда не видеться.

Евгения Ланг вернулась в СССР в 1961 году, написала подробные воспоминания и четыре портрета. В этих воспоминаниях она, возможно, несколько преувеличивает свое влияние на Маяковского и свою любовь к нему, но от этого, в конце концов, никому не плохо. Вовремя расстаться с ним, «как я с Онегиным моим», — сценарий оптимальный, по крайней мере для женщин, влюбленных в него. Ему, конечно, это было невыносимо, зато они ухитрялись уцелеть.

Так уцелела маленькая, толстая, красивая Вера Шехтель, *с* которой у него был платонический роман летом 1913 года. Она все записывала в девичий дневник. И она, кажется, единственная, у кого о Маяковском сохранились только идиллические воспоминания, да и он всегда о ней говорил с радостью. Потому что успела взять от него все самое интересное — и не дойти ни до чего трагического.

Познакомились они через ее брата, художника Льва Жегина — он взял фамилию матери. Он был потом первым иллюстратором Маяковского — вместе с соучеником по училищу Василием Чекрыгиным, впоследствии членом его группы «Маковец», они делали рисунки к книге «Я». Воспоминания его о Маяковском сочетают весьма редкую человеческую симпатию к нему и еще более редкий скепсис по поводу его живописного дара: «Среди довольно серой и мало чем замечательной массы учеников в классе выделялись тогда две ярких индивидуальности: Чекрыгин и Маяковский. Обоих объединяло тогда нечто вроде

дружбы. Во всяком случае, Маяковский относился к Чекрыгину довольно трогательно, иногда как старший, добродушно прощая ему всякого рода «задирания» и небольшие дерзости вроде того, что, мол, «Тебе бы, Володька, дуги гнуть в Тамбовской губернии, а не картины писать»

По существу, Маяковский был отзывчивый человек, но он эту сторону своего «я» стыдливо скрывал под маской напускной холодности и даже грубости. Он способен был на трогательные, думается, даже на почти сентиментальные поступки; все это так мало вяжется с его канонизированным образом.

Маяковский сам, вероятно, сознавал, что живопись — не его призвание. Он писал маслом, ярко расцвечивая холст, достигая внешнего весьма дешевого эффекта».

Ну, дешевого не дешевого, а дар плакатиста и дар живописца — все же не одно и то же; плакатистом-то он был образцовым.

Вера Шехтель тоже вспоминает о его дружбе с Чекрыгиным — «нематериальным», «нездешним» — и утверждает даже, что библейские образы, столь частые у раннего Маяковского, были следствием дружбы с Чекрыгиным, человеком мистическим. Объяснение это, конечно, поверхностное, но интерес Маяковского (может быть, по принципу родства противоположностей) к людям такого склада, не от мира сего, почти юродивым, — к Хлебникову, в частности, — понятен и трогателен.

С Верой они встречались в Кунцеве, где Маяковские летом 1913 года сняли дачу. Молодежь собиралась под дубом на «проклятом месте» (был знаменитый роман Воскресенского, который так и назывался, — под дубом было языческое капище, и место считалось недобрым). Кто видел мрачную картину Саврасова «Осенний лес. Кунцево», тот помнит этот четырехобхватный дуб, которому, как писал Тимирязев, было никак не менее тысячи лет. В дуб этот, как бы подтверждая его проклятость, в 1908 году ударила молния, но пять лет спустя он еще стоял, хоть и мертвый, — по крайней мере Вера Шехтель его помнит. Ей особенно нравилось, что именно в Кунцеве (правда, «в тени высокой липы») лежали Шубин с Берсеневым в первой главе тургеневского «Накануне». Место было не только проклятое, но и освященное сборищами романтической московской молодежи. Собирались, спорили, между Маяковским и Верой завязался флирт — но родители (ее отцом был знаменитый Федор Шехтель, архитектор и живописец, мастер русской готики и модерна) категорически запретили Вере общаться с Маяковским. На него этот запрет подействовал мрачно — он ей сказал, что действительно не надо им видеться, и вообще ей надо еще закончить гимназию… Дальше случилось событие мистическое —

тогдашняя молодежь много значения придавала подобным знакам: «Сижу однажды в самом мрачном настроении в саду и что-то, кажется, шью, и вдруг… мне начинает упорно казаться, что Маяковский зовет меня. Не слышу его голоса, но чувствую, что он меня зовет. Я бросила работу на траву и стремглав побежала к обрыву — месту наших встреч. В обрыве, на традиционном плаще, лежал Владимир Владимирович. Я не могла вымолвить ни слова, а слова Владимира Владимировича до сих пор звучат у меня в сердце, будто он произнес их только вчера:

— Веранька, не выдержал — вернулся».

Они продолжали встречаться, и поздней осенью к их кружку прибавился Станислав Гурвиц-Гурский — один из немногих людей, с кем Маяковский действительно дружил и под чьим влиянием находился. Гурвиц любил сардонически острить, сочинял рассказы и рисовал к ним иллюстрации — последовательность событий изображалась с помощью стрелочек. Это были, так сказать, первые русские комиксы — и этот стиль потом появился в «Окнах РОСТА». Вере запомнился такой рассказ в картинках «Боль в ноге от узкого ботинка» — и, по всей вероятности, именно он вспоминался Маяковскому, когда тот писал: «Гвоздьу меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете».

В 1914 году Веру отправили за границу — как полагает она сама, в надежде отвлечь от Маяковского; после объявления войны она сразу вернулась. Маяковский познакомил ее с матерью, водил домой есть вишневое варенье и был удивительно милым. Впрочем, Вера всегда его помнит «удивительно милым», а между тем в семье ему было непросто. Когда потом, в квартиру в Гендриковом, где он жил с Бриками, приходили сестры, — он прятался, высылал к ним Лилю, говорил, что его нет дома. К матери он всегда относился нежно и почтительно, но всегда называл на «вы», да и близости особенной не было: Александра Алексеевна, оставившая о сыне трогательные воспоминания, была человеком сдержанным, иногда суровым, волевым — а главное, абсолютно нормальным. В самые трудные минуты, в дни душевных кризисов или литературных ссор, он искал утешения у кого угодно, только не у домашних. В общем, как в песенке Слепаковой: «Мама, мама, ты прости, не могу к тебе прийти: ты будешь только обнимать и ничего не понимать».

А скоро Вера стала от него отдаляться — по причине нелюбви к его новому окружению и особенно к Давиду Бур-люку. Ей не нравилась его манера «сладострастно» рассматривать собеседника в лорнет. Бурлюк действительно умел быть противным — и этим, кажется, особенно нравился Маяковскому,

сразу разглядевшему в нем «нежность, неожиданную в жирном человеке».

Трудно быть жирным, особенно в России.

БУРЛЮКИ

1

Давид Бурдюк (Давид Давидович, что для их компании было особенно важно. «Мы все выбивали дубль, — вспоминал Асеев, — я Николай Николаевич, Маяк — Владимир Владимирович, Крученых был Алексей Елисеевич, но мы его звали Алексеевичем») был старше Маяковского одиннадцатью годами. Он родился в Лебедянском уезде Харьковской губернии, на месте древнегреческой колонии Гилея, в честь которой назвал свою первую литературную группу. Давид — старший сын в большой украинско-польской семье, где было кроме него еще пятеро детей (двое сыновей, Владимир и Николай, и три дочери — Людмила, Надежда и Марианна). Долгие разыскания на тему «еврей ли он» дали однозначный результат: увы (в смысле — никак не еврей); то, что друзья и родственники называли Бурлюка Додичкой, не аргумент. «Однофамильцев у нас нет», — гордо замечает Бурлюк в «Лестнице моих лет», но однофамилицы есть, правда, нечеловеческие. Было селение Бурлюк в Бахчисарайском районе Крыма, на реке Альме (с 1948 года село Вилино), там теперь винодельческое хозяйство, выпускающее хороший портвейн «Бурлюк» и еще более вкусный кагор-однофамилец. Сестра Давида утверждала, что «бурлюк» в переводе с крымско-татарского — «Цветущий сад», но в действительности «бур» — почка, так что сад скорее распускающийся. Бурлюк и был одной из почек, из которой ударил потом побег российского футуризма. Ему бы эта пышная метафора понравилась. Имеются неподалеку и гора Бурлюк, около километра высотой, и речка-тезка. По отцу Бурлюки происходили из запорожцев, по матери — из поляков; отец был агроном-самоучка, мать увлекалась живописью. Отец работал управляющим в чужих имениях и потому часто переезжал, и Давид успел поучиться в Сумах и Тамбове, а заканчивал гимназию в Твери. В детстве он лишился глаза, выбитого игрушечной пушкой, и оттого левый глаз у него был стеклянный — а в правом Бурлюк с ранней юности носил монокль.

В 1899 году он поступил в Казанское художественное училище, потом переехал в Одесское, где сдружился с прославившимся впоследствии Исааком Бродским; год проучившись в Одессе, вернулся в Казань, потом пытался поступить в петербургскую Академию художеств (сестра Людмила

поступила, он провалился на рисунке, потому что издали единственным глазом плохо видел натурщика), поехал в Мюнхен и Париж («прекрасным степным конем» называл его профессор живописи Антон Ашбе). В 1909 году в Петербурге Бурлюк познакомился на вернисаже выставки новой живописи с восторженным молодым поэтом и авиатором Василием Каменским, а тот свел его с Виктором Хлебниковым:

— Он гениальный поэт!

— Действительно, — важно кивнул Бурлюк, выслушав.

Так в 1909 году было решено, что Хлебников гений; это стало одним из канонов русского футуризма. Обстоятельства знакомства Каменского с гением тоже занятны. Каменский вспоминал: в «Биржевке» появилось объявление Николая Шебуева, собирающего новый альманах. Он явился туда со своими стихами и получил предложение поучаствовать в сборе материалов. Однажды к нему робко вошел светловолосый, голубоглазый студент, протянул тетрадь с вычислениями, набросками стихов и рассказом «Мучоба взоров» (зачеркнуто) «Искушение грешника». Почему-то студент этот необычайно Каменскому понравился, и рассказ он решил немедленно печатать. Шебуев тоже пришел в восторг: «Ново! Необычайно!» Сейчас этот текст широко известен: «И были многие и многия: и были враны с голосом «смерть!» и крыльями ночей, и правдоцветиковый папоротник, и врематая избушка, и лицо старушонки в кичке вечности, и злой пес на цепи дней, с языком мысли, и тропа, по которой бегают сутки и на которой отпечатлелись следы дня, вечера и утра, и небокорое дерево, больное жуками-пилильщиками, и юневое озеро, и глазасторогие козлы, и мордастоногие дива, и девоорлы с грустильями вместо крылий и ногами любови вместо босови, и мальчик, пускающий с соломинки один мир за другим и хохочущий беззаботно, и было младенцекаменное ложе, по которому струились злые и буйные воды, и пролетала низко над землей сомнениекрылая ласточка, и пел влагокликий соловей на колковзором шиповнике, и стояла ограда из времового тесу, и скорбеветвенный страдняк ник над водой, и было озеро, где вместо камня было время, а вместо камышей шумели времыши».

Необычайно, да. Знаменитые хлебниковские чудачества начались тогда же:

«Как бы в качестве аванса я предложил ему двадцать рублей.

Но на другой день у него не было ни копейки.

Он рассказал, что зашел в кавказский кабачок съесть шашлык «под восточную музыку», но музыканты его окружили, стали играть, петь, плясать лезгинку, и Хлебников отдал весь свой

первый аванс.

— Ну хоть шашлык-то вы съели? — заинтересовался я, сидя на досках его кровати.

Хлебников рассеянно улыбался:

— Нет… не пришлось… но пели они замечательно. У них голоса горных птиц».

Бурлюк Каменскому тоже очень понравился:

«Там перед густой толпой стояли двое здоровенных парней.

Один — высокий, мускулистый юноша в синем берете, в короткой вязаной матросской фуфайке, с лошадиными зубами настежь. (Это Владимир Бурлюк. — *Д. Б.)*

Другой — пониже ростом, мясистый, краснощекий, в короткой куртке; этот смотрел в лорнет то на публику, то на картину, изображающую синего быка на фоне цветных ломаных линий, вроде паутины, и зычным, сочным баритоном гремел:

— Вас приучили на мещанских выставках нюхать гиацинты и смотреть на картинки с хорошенькими, кучерявыми головками или с балкончиками на дачах».

Каменский познакомил с Бурлюком Хлебникова, и начался русский футуризм. То есть Ларионов, Гончарова, Гуро — уже были; но движение начинается со своего святого, реже юродивого, и без Хлебникова все распадалось, а с ним сразу сомкнулось в железную цепь. (Метафора не моя — ср. у Маяковского: «Хлебниковское «Леса лысы. Леса обезлосели, леса обезлисели» не разомкнешь — железная цепь»). Хлебников оставил замечательный портрет Бурлюка — как всегда у него, сочетающий безумие и прицельную точность:

Ты хохотал,
И твой трясся живот от радости буйной
Черноземов могучих России.
Могучим «хо-хо-хо!»
Ты на все отвечал, силы зная свои.
Одноглазый художник,
Свой стеклянный глаз темной воды
Вытирая платком носовым и говоря «Д-да», —
Стеклом закрывая
С черепаховой ручкой.
И, точно бурав,
Из-за стеклянной брони, из-за окопа
Внимательно рассматривая соседа,
Сверлил собеседника, говоря недоверчиво: «Д-да».
Ты, жирный великан, твой хохот прозвучал по всей России.

И, стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке,
Борец за право народа в искусстве титанов,
Душе России дал морские берега.
Долго ты ходы точил
Через курган чугунного богатства,
И, богатырь, ты вышел из кургана
Родины древней твоей.

В 1910 году Бурлюк вернулся в Одессу, куда позвал с собой младшего брата, Владимира, и закончил Одесское училище, получив диплом учителя рисования. Потом, во второй половине сентября 1911 года, переехал в Москву — делать футуризм — и поступил, уже двадцати девяти лет от роду, в Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у Пастернака. Его появление Шкловский запомнил так: «И вот тогда приехал толстый, одноглазый, уже не очень молодой Давид Бурлюк. <…> Он рисовал сильно, превосходно знал анатомию. Бурлюку было лет тридцать. Он пережил увлечение Некрасовым. Очень много прочел, очень много умел и уже не знал, как надо рисовать. Умение лишило для него всякой авторитетности академический рисунок. Он мог нарисовать лучше любого профессора и разлюбил академический рисунок. Он много слышал, много видел, уши его привыкли к шуму, глаз к непрерывному раздражению. В то время художники были красноречивы. Картины уже начали выходить с предисловием». Теперь это называется *contemporary art,* или концептуализм: когда комментарий важнее произведения, а иногда и заменяет его. Бурлюк, наверное, и сам не догадывался, но Шкловский раскусил.

В училище Бурлюк и познакомился с Маяковским, причем началось все со взаимной антипатии. «В училище появился Бурлюк. Вид наглый. Лорнетка. Сюртук. Ходит напевая. Я стал задирать. Почти задрались. <…> Благородное собрание. Концерт. Рахманинов. Остров мертвых. Бежал от невыносимой мелодизированной скуки. Через минуту и Бурлюк. Расхохотались друг в друга. Вышли шляться вместе. Памятнейшая ночь. Разговор. От скуки рахманиновской перешли на училищную, от училищной — на всю классическую скуку. У Давида — гнев обогнавшего современников мастера. У меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья. Родился российский футуризм».

Бурлюк вспоминал: Маяковский «преследовал меня своими шутками и остротами «как кубиста». Дошло до того, что я готов

был перейти к кулачному бою, тем более что тогда я, увлекаясь атлетикой и системой Мюллера, имел некоторые шансы во встрече с голенастым, огромным юношей в пыльной бархатной блузе с пылающими, насмешливыми черными глазами (заметим, что львиная доля тренировок Бурлюка пришлась на Одессу, где его младший брат занимался с гантелями, а Бурлюк за ним эти гантели заботливо носил. — *Д. Б.)*. Но случись это, и мне, с таким трудом попавшему кубисту, не удержаться в академии Москвы (за это по традиции всегда исключали)». Знаменитый ночной разговор, с которого начался российский футуризм, имел быть 24 февраля 1912 года, после того самого вечера Рахманинова. Из автобиографии Маяковского следует, что прямо вслед за первым знакомством он прочитал неопубликованное и полуудачное стихотворение, выдав его за чужое, после чего Бурлюк воскликнул: «Да это ж вы сами написали! Да вы же ж… гениальный поэт!» Между тем с момента знакомства до этой первой читки прошло семь месяцев — Маяковский начал читать Бурлюку тогдашние наброски только в сентябре двенадцатого года, после чего Бурлюк сразу стал относиться к нему гораздо серьезнее. Он немедленно написал Каменскому: «Прибыли и записались новые борцы — Володя Маяковский и А. Крученых. Эти два очень надежные. Особливо Маяковский, который учится в школе живописи вместе со мной. Этот взбалмошный юноша — большой задира, но достаточно остроумен, а иногда сверх. Дитя природы, как ты и мы все. Увидишь. Он жаждет с тобой встретиться и побеседовать об авиации, стихах и прочем футуризме. Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий самородок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он — молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: рвется на пьедестал борьбы».

Маяковский поверил, что он гениальный поэт, потому что и сам подозревал нечто подобное. Бурлюк заставлял его писать ежедневно и тут же отчитываться ему: «Я вас везде представляю как гениального поэта. Если не будете писать, в какое положение вы меня поставите?» Трудно сказать, чего было больше в тогдашнем бурлюковском восхищении: искренней любви к талантливому и несчастному Маяковскому или желания заполучить новый козырь в свою футуристическую колоду; все как будто свидетельствует о том, что Бурлюк действительно любил Маяковского и его талант. Разумеется, советское литературоведение (особенно в самый густопсовый, послевоенный период) пыталось ссорить Маяковского с эмигрантом Бурлюком. Сам Бурлюк написал на полях собрания

сочинений, где было напечатано «Я сам», несколько строчек трогательной благодарности: конечно, никого научить поэзии нельзя, но со стороны Володи очень благородно… Между тем в комментариях к собранию 1978 года читаем: «Советское литературоведение в ряде убедительных научных исследований показало, что истоки новаторства Маяковского лежат не в футуризме, а в связи поэта с Коммунистической партией, с пролетарским освободительным периодом борьбы в России, с лучшими традициями передовой русской литературы. Известно, что сам Маяковский считал, что «научить» кого-либо поэтическому искусству невозможно (см. его статью «Как делать стихи?»). Импонировавшая вначале Маяковскому антибуржуазная фразеология Бурлюка и так называемый «антиэстетизм» были на самом деле буржуазной идеологией и эстетизмом наизнанку. Маяковский вскоре охладел к Бурлюку. («Всегдашней любовью думаю о Давиде», видимо, не в счет. — *Д. Б.)* На вопрос своего товарища по партии Вегера, «что такое Бурлюк и ему подобные», Маяковский ответил, что это «предприниматель, подрядчик: я работаю, а он антрепренер, я пролетарий, а он богач»… «Когда Володя вернулся из Америки и зашел к нам на Пресню, сестра Ольга Владимировна спросила его: «А как там поживает Бурлюк?» — Володя, усмехнувшись, ответил: «Он теперь уже не Бурлюк, а Бурдюк» (стенограмма воспоминаний Л. В. Маяковской).

Под флагом борьбы с «застоем искусства» Бурлюк с необычайной легкостью озлобленного буржуазного обывателя оплевывал всех лучших представителей русской национальной культуры. (Имеются в виду, вероятно, Толстой и Пушкин, бросаемые с парохода современности. — *Д. Б.)* «Ваятель будущего, на многие годы, на всю жизнь, на все времена», как громогласно афишировал он самого себя, Бурлюк вскоре после Октябрьской революции уехал в Соединенные Штаты Америки. И там, спекулируя именем Маяковского, Бурлюк в своих изданиях, выдержанных в стиле буржуазной рекламы, представлял Маяковского как футуриста, стремясь снизить великого поэта революции до своего уровня». Как видим, с 1978 года мало что изменилось — Америка как была, так и осталась пристанищем абсолютной бездуховности. То, что как раз Бурлюк и был одним из организаторов поездок Маяковского, печатал и иллюстрировал его книги для продажи, — в расчет не берется: издание явно рассчитано на тех, кто о Маяковском понятия не имеет.

Что до истинного отношения Маяковского к Бурдюку, — которое подтверждается множеством писем, бурлюковских и иных свидетельств, — Маяковский под горячую руку и не так ругался, да и кто из нас не ругается, но именно Бурлюк был кузнецом его

первого коммерческого успеха (и он, как вспоминает Мария Бурлюк, пытался за это расплатиться, организовывал продажу живописи учителя в 1918 году, водил меценатов, набивал цену, поскольку выучился превосходно торговаться). Бурлюк был, конечно, организатором и продюсером, по-нынешнему говоря, и собственные его литературные и художнические таланты меркнут перед этим даром, что и подчеркивает язвительно уже современный исследователь С. Красицкий: «Современные зрители могли увидеть, как в целом «невыигрышно» (при всех их безусловных достоинствах) смотрятся полотна живописца (Бурлюка. — *Д. Б.)* рядом с работами Гончаровой, Ларионова, Малевича, Филонова, Татлина, Розановой. То же — в поэзии. Как поэт Бурлюк, разумеется, несравним по масштабу с Хлебниковым и Маяковским, он не так эффектен, как Каменский, не так последователен и убедителен в своих научно-поэтических изысканиях, как Крученых, не так одухотворен и лиричен, как Гуро. Но «можно рукопись продать». Материальная сторона искусства была отнюдь не чужда «коммерсанту Бурлюку». Он прекрасно понимал, что в какой-то момент на футуризм в России возникла мода, что необычайные по оформлению (преимущественно — литографированные) книги будетлян стали весьма ходким товаром, что скандалы, сопровождающие публичные выступления футуристов, только разжигают к ним дополнительный интерес, что утверждение Хлебникова в качестве «гения — великого поэта современности», который несет «Возрождение Русской Литературы» — весьма удачный рекламный ход и для всей группы. И все это может принести (и приносило!) неплохие дивиденды. Все это говорится, разумеется, не в упрек Д. Бурлюку. Ведь в этом тоже можно усмотреть проявление трезвого практицизма главы «семейства».

Прежде всего попробуем защитить Бурлюка-поэта: с Маяковским его никто и не сравнивает, но Крученых, Каменскому и Гуро он не уступает никак. Если бы он и вовсе ничего не написал, кроме вариации на «Праздник голода» Рембо — «Каждый молод, молод, молод, в животе чертовский голод», — если бы он ничего не опубликовал, кроме «Мертвого неба» («Звезды — черви — (гнойная живая) сыпь!!»), если бы осталась от него одна строчка «Стилет пронзает внутренность ребенка» (написанная в том же 1913 году, что и «Я люблю смотреть, как умирают дети»), все равно было бы видно, что — поэт. Многие его новации прижились — скажем, телеграфный отказ от предлогов («Всегдашней любовью думаю о Бурлюке» — это еще и стилизация). Он почти всегда насмешник, но и прелестный лирик:

Сумерки падают звоном усталым.
Ночь, возрасти в переулках огни.
Он изогнулся калачиком малым,
Он (шепчет):
«В молитвах меня помяни,
Я истомлен, я издерган, изжален,
Изгнан из многих пристанищ навек,
Я посетитель столовых и спален,
Я женодар, пивовар, хлебопек.
Жизнь непомерно становится тесной,
Всюду один негодующий пост,
Я захлебнусь этой влагою пресной,
С горя сожру свой лысеющий хвост».

Он сам эту вещь («Зимнее время») ценил, а единственный прижизненный сборник, изданный в Златоусте и переизданный в Херсоне, назвал в 1918 году «Лысеющий хвост».

Бурлюк — наряду с Сашей Черным — один из пионеров той абсурдистской, иронической, но при этом глубоко серьезной и даже трагической лирики, которая расцвела в тридцатые (да, что-то и в тридцатые могло цвести), когда эпоха отрицала всякое лирическое высказывание — и Олейников, Хармс, отчасти Заболоцкий (до «Торжества земледелия») освоили слог капитана Лебядкина. Думаю, не Маяковский, не Хлебников, а именно Бурлюк с его приверженностью к традиционным размерам, контрастирующим с абсурдным, взрывным содержанием, был истинным предшественником ОБЭРИУ.

Конечно, брат его Николай был поэтом от Бога, единственный из всей семьи, кто не имел тяги к живописи (отец радовался — хоть этот не будет вечно перепачкан красками). Именно его — а не Давида, и даже не любимого Маяковского, — цитирует Катаев в «Траве забвения»: «Только подобные безумные строки могли возникнуть в мозгу в миг насильственной смерти!» — и далее сохранившиеся в его памяти стихи из «Садка судей-II», «Наездница» и «С легким вздохом тихим шагом»… Вкус Катаева безупречен — он запомнил лучшее. От Николая Бурлюка уцелело меньше полусотни стихотворений, они неравноценны, но есть среди них столь пленительные, что мысль о его ранней гибели и горькой судьбе становится особенно жгучей. Из всех Бурдюков — сильных, энергичных, громокипящих, — он был самый сдержанный: это о нем у Хлебникова — «Издает Бурлюк неуверенный звук». Он был мобилизован в 1916 году, попал на Румынский фронт, потом мобилизовывался несколько раз —

служил при гетмане, при Петлюре, в Одессе у красных, потом переехал в Крым и уже там был призван белыми (за службу у красных разжалован в рядовые и отправлен телефонистом в Херсон). В декабре 1920 года, считая Гражданскую войну оконченной, он добровольно явился на учет как бывший офицер — и был расстрелян 27 декабря во время печально известного крымского террора. Знал ли об этом Маяковский? И если бы знал — смирился бы он с этим так же легко, как со смертью Гумилева, которого он считал по крайней мере идейным врагом? Ясно же, что тишайший Бурлюк, прозванный братьями «Христом» за незлобивость, никому идейным врагом быть не мог. Страшно подумать, кого лишилась в его лице русская поэзия: мы не знаем ни одного его текста после 1916 года.

А Владимир Бурлюк в семнадцатом погиб на войне при, как пишут в энциклопедиях, невыясненных обстоятельствах. Хороший был художник, нарисовал лучший портрет Хлебникова (кажется, что Хлебников в своем знаменитом автопортрете, где глаз вылезает за щеку, копировал именно этот портрет, более ранний).

2

Бурлюк заботился о Маяковском отечески: подарил отцовское пальто, выдавал ежедневные 50 копеек, водил домой обедать. Тогдашний Маяковский запомнился ему мрачным красавцем, застенчивым и страшно одиноким: «Голова Маяковского увенчана густыми темными волосами, стричь которые он начал много позже; лицо его с желтыми щеками отягчено крупным, жадным к поцелуям, варенью и табаку ртом, прикрытым большими губами, нижняя во время разговора кривилась на левую сторону. Это придавало его речи внешне характер издевки и наглости. Губы всегда были плотно сжаты. Уже в юности была у Маяковского какая-то мужественная суровость, от которой при первой встрече становилось даже больно. Как бархат вечера, как суровость осенней тучи. Из-под надвинутой до самых демонических бровей шляпы его глаза пытливо вонзались во встречных».

Каменский, явившись в Москву по вызову Бурлюка и сразу отправившись в его квартиру близ Мясницкой, как раз и застал там молодого апаша: «Ветром влетел в комнату: всюду картины в беспорядке, пахло свежими красками, на столе — горячий самовар, закуска на бумажках и каравай ситного.

Весело. Аппетитно.

За столом двое: Бурлюк в малиновом жилете и худой, черноватый, с выразительными глазами юноша, в блестящем

цилиндре набекрень, но одет неважнецки.

Встретились шумно, отчаянно и нервно до слез: давно не видались.

Бурлюк басил дьяконски:

— Это и есть Владим Владимыч Маяковский, поэт-футурист, художник и вообще замечательный молодой человек. Мы пьем чай и читаем стихи.

Маяковский мне сначала показался скромным, даже застенчивым, когда Бурлюк перечислял его футуристические способности поэта; но едва он кончил акафист, как юноша вскочил, выпрямился в телеграфный столб и, шагая по комнате, начал бархатным басом читать свои стихи и дальше декламировал тенором, размахивая неуклюже длинными руками».

Для знакомства читал он «Порт».

Первое публичное выступление лучшего русского выступальщиика XX века состоялось 17 ноября 1912 года в «Бродячей собаке»; «Обозрение театров» сразу отметило его большой поэтический талант. По утверждению Марии Бурлюк, именно во время этой поездки в Петербург состоялось знакомство Маяковского с Хлебниковым. 20 ноября он выступил в Троицком театре с первым в жизни докладом «О новейшей русской поэзии», в котором возвестил возвращение первобытной роли слова. 4 декабря там же, в Петербурге, открылась выставка Союза молодежи, на которой экспонировался портрет Р. Каган его работы (портрет не сохранился, известен только из каталога). По возвращении, в середине декабря, они стремительно сочинили под руководством Бурлюка манифест для «Пощечины общественному вкусу»; 18 декабря «Пощечина» вышла из печати.

Степень участия Маяковского в написании этого знаменитого текста — сравнительно скромная. Когда Хлебников предложил «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч, с корабля современности», Маяковский уточнил: не — сбросить, а — бросить. «Сбросить», пояснил он, — это как будто они там уже находятся; а их там нет, это мы их вносим, чтобы кинуть за борт. Впрочем, три года спустя он уже не видел разницы: в статье 1915 года стояло «сбросить».

Из стихов его там были напечатаны два — «Ночь» и «Утро».

ФУТУРИЗМ: ВОЗМЕЗДИЕ

1

Милостивые государи и милостивые государыни!

Что есть российский футуризм? (Потому что итальянский совсем иное дело, а больше никакого не было; были немногочисленные немецкие — урбанистическая группа «Ниланд», скажем, — и английские, о которых Зинаида Венгерова опубликовала в «Стрельце» в 1915 году восторженную статью; там, правда, сказано, что «обангличанившийся американец» Эзра Паунд терпеть не может, когда его называют футуристом, а хочет называться «имажистом», что и было подхвачено имажинистами.) Что есть, повторяю, именно российский футуризм?

Если рассматривать в первую очередь организационный аспект, то это искусство хамить публике за ее деньги.

Разделение на эго-, кубо-, нано-футуризм (последнего никогда не существовало, но все впереди) преследует сугубо рекламные цели. Футуризм сам по себе был вывеска. Она обозначала, что все надоело, что мир подошел к рубежу, что прежнее искусство исчерпано и начались новые формы взаимодействия с публикой. Сначала литература вышла на эстраду, а живопись на улицу. Жизнетворчество началось еще у символистов, у акмеистов оно было даже серьезнее — потому что требовалась цеховая дисциплина и, если понадобится, война. У футуристов творчества было мало, и стихов от них осталось на удивление немного. Футуризм — это не искусство, а такая жизнь.

Манифесты футуристов — жонглирование эффектными терминами в эффектном порядке. К их жизненной практике они отношения не имели. Но хамить публике за ее деньги тоже надо уметь, иначе шиш она заплатит. Талантом было уже то, что футуристы почувствовали потребность публики в этом хамстве. Услаждать уже не требовалось — надо было ругаться.

Эта новая черта публики, в особенности русской, заслуживает рассмотрения. Футуризм явился в эпоху реакции, во времена отвращения всех ко всем, до патриотического подъема 1914 года, который, хоть и искусственно, канализировал всеобщее ожидание грозовых перемен в шовинистическую истерику, военный психоз. Все ждали возмездия, и футуризм явился как возмездие.

Было бы ложью — и, более того, наглостью, — утверждать, что весь русский футуризм сводился к его эстрадно-сценической составляющей. Но в область нашего рассмотрения не входит

сейчас огромная и бурная история российского театрального, живописного и поэтического авангарда, которым питалось и от которого заряжалось все мировое искусство XX века. Авангард к футуризму далеко не сводится, потому что весь футуризм закончился в пятнадцатом году, что и зафиксировал Маяковский в блестящей статье «Капля дегтя»:

«Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (страшное волнение аудитории: «Как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да, умер.

Вот уже год вместо него, огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участком, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-айхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрах детины, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять молодость? <…>

А знаете, я и сам не очень-то жалею покойника, правда, из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, ознаменованный такой звонкой «пощечиной общественному вкусу» Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1. Смять мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания, ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого».

Стало быть, футуризм (в отличие от авангарда, которому ничего не сделалось) закончился вместе с войной, потому что на ее фоне футуристические скандалы уже не нужны; война сделала очевидным то, что предрекали футуристы и над чем смеялись зрители. Иными словами, футуризм был преддверием, началом того возмездия, символом которого стали война и, впоследствии, революция. В искусстве тремя годами раньше случилось то, что

вышло на первый, социальный план в 1914 году.

Ответом на пришествие последних времен может быть либо хаос, попытка ускорить и приблизить гибель обреченного мира, — либо стальная дисциплина, последняя попытка спастись.

Футуризм — первый случай, акмеизм — второй, и родились они одновременно.

Гибнут оба: и апаш, и солдат. Гумилев Маяковского почти не заметил. Маяковский Гумилева уважал, хоть и вчуже.

Субъективные намерения футуристов и акмеистов тут не принципиальны. Вряд ли они рассматривали себя — и друг друга — как две противоположные реакции на гибель мира. Символисты, вероятно, тоже никак не связывали возникновение символизма как литературного движения с всемирной историей, а если и связывали (как, скажем, Мережковский), то крайне опосредованно. Из двадцать первого века уже видно, что декаданс был началом всемирного краха, символизм видел зарю грядущих перемен и надеялся на радикальное обновление мира, футуризм предвещал обрушение в хаос и был провозвестником этого хаоса, а революция с ее великим упрощением похоронила мечты о всемирном обновлении. Весь двадцатый век ушел на то, чтобы обозначить конец человеческой истории в прежнем понимании — истории личности. Дальше начался век масс. Организация этих масс при посредстве тоталитарного государства обозначила свою бесперспективность и, главное, неэффективность. Революционные лозунги обернулись советским террором и немецким фашизмом. Что получится в новом веке — пока не очень понятно, но, кажется, человечество окончательно разделилось на тех, кто может существовать только в толпе, и тех, кому толпа категорически противопоказана. В результате одни станут жить в социальных сетях, опутывающих мир все плотнее, — потому что социальные сети оказались более надежным методом организации, чем тоталитарное государство, и стоят дешевле, и не ведут к столь масштабному кровопролитию, — а другие выйдут на качественно новый уровень развития и исчезнут с горизонта «массового человека», просто перестанут быть ему видны.

История человечества была именно историей размежевания на «человека толпы» и человека-просто, как называл его Маяковский. Случай Маяковского показывает, что происходит, когда человек-просто (или сверхчеловек Ницше) становится на сторону толпы.

Случай Прометея показывает то же самое.

Если бы во времена Прометея были футуристы, он бы к ним примкнул.

Если бы во времена Прометея были пистолеты, он бы застрелился.

2

Футуристы явились именно как возмездие, и в этом был секрет их успеха.

И не зря Городецкий писал об «Игре в аду» Крученых и Хлебникова: «Современному человеку ад действительно должен представляться как в этой поэме».

Успех их был по преимуществу эстрадный.

Успех имеет все, что повышает зрительскую/читатель-скую самооценку. Одни ходили на футуристов, чтобы убедиться в своем здравомыслии и свысока посмотреть на чужие дурачества. Другие — чтобы увидеть подтверждение своих эсхатологических предчувствий, будораживших в то время немалую часть аудитории. Третьим было интересно предстать поборниками нового искусства и с умным видом — как Горький в «Бродячей собаке» — воздымать палец, говоря: «В этом чтО-тО есть».

Бурлюк был человек сообразительный, с коммерческой жилкой, и быстро понял, что надо устраивать турне. У футуристов был уже прекрасный опыт публичных диспутов — с которых, собственно, и началась их публичная карьера: уже с 1907 года одной из главных форм общественной писательской активности становится лекция, интеллигенция после недолгой и бесславно закончившейся политической весны жаждет эскапистского погружения в культуру, успешными лекторами-гастролерами становятся Чуковский, Сологуб, Белый, — а уж публичный диспут неизменно собирает толпу (именно на лекции Белого знакомятся, скажем, герои бунинского «Чистого понедельника»). «Общения только с читателями нам было мало. <…> Боевому характеру наших выступлений нужна была непосредственная связь со всем молодым и свежим», — пишет Крученых. С 1913 года футуристы стали устраивать целенаправленные публичные скандалы: сначала — в петербургском Троицком театре (март 1913 года), потом — в Обществе любителей художеств на Большой Дмитровке в Москве (октябрь). 24 марта вечер открыл Маяковский — он делал доклад о футуристической поэзии «Пришедший сам» (как бы «Грядущий хам», но с позитивной модальностью), громко и с наслаждением цитировал «Революцию» Хлебникова (под названием «Война— смерть» напечатанную в сборнике «Союз молодежи»):

Он грозно надвигает брови
И требует кумыс.
Слуги приносят ему крови
И подобострастно шепчут: мы-с.

Сологуба он назвал гробокопателем, Андреева — вслед толстовской формуле про «пугает и не страшно» — пугалом, Бальмонта — парфюмерной фабрикой, Гумилева — слащавым и фальшивым. Двумя месяцами позже, 7 мая, в «Обществе свободной эстетики» он приветствовал Бальмонта, вернувшегося в Россию почти одновременно с Горьким по случаю амнистии, объявленной в честь 300-летия дома Романовых. Приветствовал «от имени врагов», а то звучали сплошь приветствия от друзей, и это скучно. Он упрекнул поэта в эстетическом консерватизме — вы, мол, восходили по шатким ступеням на древние башни, а теперь в этих башнях стоят швейные машины. Потом он прочел «Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды» — имея в виду под идолом самого возвращенца. Брюсов встал и сказал, что все это очень интересно, но он надеется, что таких речей на празднике больше не будет. Бальмонт не обиделся, и встречались они потом вполне дружески, Брюсов же злился еще долго.

13 октября, на «Первом в России вечере речетворцев», Маяковский читал доклад «Перчатка». В нем впервые появился выпад уже не против коллег-современников, а против публики, которой было битком. Один из тезисов доклада так и звучал — «Складки жира в креслах». Складки остались чрезвычайно довольны, хотя какие-то офицеры и застучали палашами по полу. По словам Бенедикта Лившица, «веселая чушь преподносилась таким обворожительным басом, что публика слушала развесив уши. Всем было весело. В наступавшем театральном сезоне мы собирались развернуть нашу деятельность еще шире». Крученых, полемизируя с Лившицем («Обворожительным басом»! Что за эпитет!), оставил собственную картину вечера: «Громадный, ширококостный, «вбивая шага сваи», выходил Владим Владимыч на эстраду чугунным монументом. Неподвижным взглядом исподлобья приказывал публике молчать. <…> Во время его выступления я прошел в задние ряды партера нарочно проверить, как он выглядит из публики. И вот зрелище: Маяковский в блестящей, как панцирь, золотисто-черной кофте с широкими черными вертикальными полосами, косая сажень в плечах, грозный и уверенный, был изваянием раздраженного гладиатора».

Первыми попытками «развернуть деятельность» были

постановка оперы «Победа над солнцем» на либретто Крученых и трагедии Маяковского. Театр «Луна-Парк» (Офицерская, 39) показывал спектакли со 2 по 5 декабря. Перед отъездом в Петербург на репетиции, вспоминает Каменский, Маяковский в конце ноября накупил конфет и позвал Каменского в гости к матери и сестрам. Там Маяковский был совершенно непривычным — ласковым, тихим, вспоминал Багдади, легенды про лесных разбойников и то, как он сам этими легендами нагонял на себя страху, не мог по ночам заснуть («Еще и шакалы воют — ууу!»). Ни до, ни после Каменский его таким не видел.

Маяковский написал трагедию летом, в Управление по делам печати представил 9 ноября, спустя неделю получил разрешение, и начались репетиции. По воспоминаниям Крученых, от футуристов ожидали непредвиденных эскапад, и за сценой сидел полицмейстер («Их всего на Петербург полагалось четыре», — с гордостью уточнял глава «Союза» Левкий Жевержеев), водя пальцем по тексту и сверяя его с доносившимися со сцены монологами. «Вроде и придраться не к чему, — резюмировал он, — но чувствую — что-то не так».

В Петербурге Маяковский выступал уже практически ежедневно — на Высших женских курсах, в Психоневрологическом институте, в концертном зале при Шведской церкви… Денег это приносило очень мало, хотя публика по-прежнему ломилась: 23 ноября он из Петербурга просит мать о небольшой денежной помощи. 2 декабря состоялась премьера «Трагедии» (название «Владимир Маяковский», в сущности, результат ошибки: имя автора читалось как название, а подлинное название — как определение жанра. Случилось так потому, что Маяковский подал вещь в цензуру, еще не придумав названия, а в афишу уже не разрешили дописывать ничего нового). Актеры за три дня до постановки дружно отказались играть, опасаясь скандала, — пришлось спешно набирать непрофессионалов, студентов, приятелей и родственников. Маяковский получил 50 рублей авторских, а общий сбор за четыре представления составил почти 4300 рублей (правда, Жевержеев, вносивший плату за зал и обеспечивавший декорации, все равно остался в убытке, но незначительном; если бы не простуда, не позволившая ему лично присутствовать на всех четырех представлениях, он изобличил бы жульничество кассиров, изготовивших два комплекта билетов — один для продажи, другой для отчетности. Публики на всех представлениях было гораздо больше, чем мест).

Первый вариант «Трагедии» состоял из одного действия: увидев, что она занимает в чтении 15 минут и на вечер ее не

хватит, Маяковский спешно приписал второе. Это его первое крупное (400 строк) произведение. По выражению Блока (применительно к собственной «Песне судьбы»), оно совершенно «леонид-андреевское». Оно и понятно — Маяковский писал пьесу на заказ, поскольку Союз молодежи предложил ему попробовать свои силы в театре, и никакого другого примера современной русской драмы, кроме Андреева, он перед собою не имел. Влияния Андреева-драматурга — а в этой области он, кажется, был сильнее всего, — не избег никто в русском театре Серебряного века, да, страшно сказать, и потом: «Оптимистическая трагедия» Вишневского, в особенности пролог, где два моряка разговаривают о будущем, обращаясь к залу, — совершенно леонид-андреевская вещь, так и хочется начать ее словами: «ПЕРВЫЙ МАТРОС. И вот вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вот пройдет перед вами жизнь Женщины-комиссара с ее темным началом и темным концом». Через Андреева пришли в русскую драматургию Ибсен и Метерлинк; панпсихический театр Андреева — стилистически выросший из монолога Мировой души в чеховской «Чайке», да и фабульно очень похожий на трогательную треплевскую пьесу, — сменил в русском театре эпоху приевшегося бытовизма и обозначил приход символистской драмы. Андреев был и дурновкуснее, и отважнее Чехова — он отказался от всех сценических условностей; сильнейшее влияние его надрывной, абстрактной и притом чрезвычайно мастеровитой драматургии, которая остается и умной, и увлекательной в самых условных сюжетах, — у Маяковского видно будет во всех драматических опытах, и особенно, конечно, в «Мистерии-буфф», которая не столько перепевает, сколько продолжает андреевскую мистерию «Царь-Голод». Проблема влияния Андреева на Маяковского исследована очень мало (кроме работы В. Смирнова «Проблема экспрессионизма в России. Андреев и Маяковский» (1997) назвать практически нечего), а между тем если кто на него и влиял… Иное дело, что ссылаться на Андреева как-то непрестижно, — то ли дело на Розанова! Ругаемый при жизни, после смерти он почти забыт, и это черная неблагодарность, конечно, потому что русский театр XX века, каким мы его знаем, — это театр Андреева. В «Трагедии» его влияние повсюду:

Небо плачет
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщинке ротика,

как будто женщина ждала ребенка,
а бог ей кинул кривого идиотика.

Это откуда? Вот откуда:

«На крещенье, ночью, попадья благополучно разрешилась от бремени мальчиком, и нарекли его Василием. Была у него большая голова и тоненькие ножки и что-то странно-тупое и бессмысленное в неподвижном взгляде округлых глаз. Три года провели поп и попадья в страхе, сомнениях и надежде, и через три года ясно стало, что новый Вася родился идиотом. В безумии зачатый, безумным явился он на свет. <…> И был отвратителен и страшен его вид: на узеньких, совсем еще детских плечах сидел маленький череп с огромным, неподвижным и широким лицом, как у взрослого. Что-то тревожное и пугающее было в этом диком несоответствии между головой и телом, и казалось, что ребенок надел зачем-то огромную и страшную маску».

Кстати, у Горького в десятой «Сказке об Италии» (1911) урод почти дословно списан с повести любимого друга (1903): сильное впечатление произвела на современников «Жизнь Василия Фивейского»! Ее и сейчас невыносимо читать.

И. Московкина справедливо указывает на то, что Женщина со слезинкой, Женщина со слезой и Женщина со слезищей могут быть реминисценциями из сказки Андреева «Фальшивый рубль и добрый дядя», где у мальчика Пети слезы, каждой из которых можно наполнить ведро. Да и общий тон «Трагедии» — тон «Жизни человека», где объединены главный герой — Человек — и Некто в сером. Только в условности Маяковский идет еще дальше: в его пьесе вместо людей выдвигались на сцену картонные фигуры, говорящие человеческими (непрофессиональными, любительскими) голосами; это, впрочем, тоже напоминает пролог «Царя-Голода», где из описаний Времени и Смерти ясно, что автору рисовались деревянные куклы. Скрытых цитат из «Царя-Голода» в «Трагедии» хватает:

Зачем мудрецам погремушек потеха?
Я — тысячелетний старик.
И вижу — в тебе на кресте из смеха
распят замученный крик.
Легло на город громадное горе
и сотни махоньких горь.
А свечи и лампы в галдящем споре
покрыли шепоты зорь.

Это что такое? А вот что:

«Время. Правда, когда наступает ночь и тишиною одевается время, оттуда — снизу — приходят слабые стоны… плач детей…

Царь Голод *(протягивает руку к городу)*. Это оттуда, из проклятого города.

Время *(качает головою)*. Нет, еще дальше. Вопли женщин, хрипение стариков, вой псов голодных…

Царь Голод. Это оттуда — с полей, из глубины умирающих деревень!

Время. Нет, еще дальше, еще дальше… Как будто стон всей земли слышу я, и это не дает мне спать. Я старик, я устал, мне нужно спать, а они не дают».

Или:

У меня братец есть,
маленький, —
вы придете и будете жевать его кости.
Вы всё хотите съесть!

Опять-таки:

«Но теперь я дам ей (смерти) более сытную пищу. Довольно наглодалась она костей, как дворовая собака на привязи, — пусть теперь потешится разгульно над здоровыми, толстыми, жирными, у которых кровь такая красная, и густая, и вкусная».

Да и цвета-то все андреевские — «Красный смех», «Черные маски»: «На черном граните греха и порока поставим памятник красному мясу». Какой футурист из Маяковского? Он именно что чистый, неосознанный экспрессионист, леонид-андреевец, но просто еще слова такого нет, направление никак не называется, все думают: истерика. О, если бы Андреев умел писать стихи! Кто упрекнул бы его в вычурности, в стилистической избыточности? В стихах-то это все нормально! Но он писал прозу и драмы, и над ним издевались даже любящие критики вроде Чуковского.

«Трагедия» — очень хорошая вещь, с двумя по крайней мере великими строчками — «Говорят, где-то — кажется, в Бразилии, — есть один счастливый человек». В ней есть уже эскизы почти всех будущих драматических и эпических шедевров Маяковского: бунт вещей и их шествие появятся потом в «Мистерии», богоборческая тема широко развернется в «Облаке», в той же «Мистерии» появится Соглашатель, умоляющий не драться, — эхо монологов молодого человека, у которого «есть Сонечка-сестра». И, как все большие вещи Маяковского, «Трагедия» распадается: в сущности, все главное сказано в первом действии, второе смонтировано из фрагментов. Монолог

Человека с двумя поцелуями (отлично придумано выпустить его на сцену с двумя дырявыми мячами и с ними танцевать) явно был отдельным стихотворением, но когда надо было срочно увеличить пьесу, Маяковский вмонтировал его туда. Сюжет пьесы самый обычный и довольно внятный: поэта провозгласили царем, принесли ему свои бесконечные горести — слезы, которые он собирает в чемодан, — и он с этим чемоданом отправляется куда-то на край Земли. Отсутствие финала, как обычно у Маяковского, маскируется финальным монологом-эпилогом с его знаменитой концовкой:

Иногда мне кажется —
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

Голландский петух (без всяких оснований, как утверждают орнитологи) считается образцом кичливости; насчет короля псковского история ничего не знает, и псковские любители литературы в местной газете предположили, что это своего рода оксюморон, поскольку королей в Пскове отродясь не было, кроме осаждавших его шведа и поляка. Видимо, король псковский — образ часто упоминаемого у Маяковского неуместного величия, провинциальной фанаберии в сочетании с дарованием; тогда это и скромно, и остроумно.

Самое парадоксальное, что «Трагедия» имела успех. Впрочем, почему парадоксальное? Да, это новое искусство, да, образы темны и тревожны, да, автор сам, вероятно, не всегда понимал, что он хочет сказать; да и не сказать он хочет, а выразить общую тревогу:

Господа!
Остановитесь!
Разве это можно?!
Даже переулки засучили рукава для драки.
А тоска моя растет,
непонятна и тревожна,
как слеза на морде у плачущей собаки.

Но ее-то он и выразил. И доходило это — особенно в гениальном его чтении — до всех, и рецензии на этот спектакль — а их появилось множество, футуризм вошел уже в моду, — поражают доброжелательностью. Да, сумасшедший, да, «просвистели до дырок», — но зал переполнен все четыре дня; на премьере — Мейерхольд и Блок; почти во всех, даже в откровенно ругательных рецензиях, которые обильно цитирует, например, Крученых, — подчеркивается талант автора! Ругали Школьника и Филонова за декорацию — огромный задник с эскизом города (во втором действии — Ледовитый океан), но находились люди, которым и декорация нравилась, и главное — ни на одном из четырех спектаклей не случилось скандала! Слушали, почти не прерывая выкриками, а когда Маяковский уходил к горизонту (картонному океану) — кричали «Останьтесь!», и кто знает, была это ирония или поддержка? В общем, если считать успехом шум, то первый драматический опыт Маяковского был грандиозной удачей. Проблема только в том, что в каждой собственной пьесе ему следовало играть самому, без него все было не то, — а играть он мог только себя. Вот почему после «Мистерии» он так и не знал настоящего сценического успеха.

3

14 декабря под руководством Бурлюка началось первое турне российского футуризма: продолжалось оно до марта 1914 года. Маршрут — южный, богатый, жирный: Харьков — Крым — Одесса — Кишинев — Николаев — Киев — Минск — Казань — Пенза — Ростов — Саратов — Тифлис — Баку. Поехали Бурлюк, Каменский и Маяковский, в Крыму присоединился Северянин. Маяковский с Северянином в Крыму рассорился, и дальше они поехали без эгофутуристов, в тройственном кубо-составе.

Это были великолепные четыре месяца. Может быть, лучшие в жизни Маяка. У него завелись деньги! Он начал писать лучшую свою вещь! Он изведал славу. И все это сделал Бурлюк. Подробную хронику путешествия оставил Каменский, и в каждой строке его записей чувствуется, какое счастливое получилось путешествие.

Идея, впрочем, принадлежала не Бурлюку. Он вспоминал, что Маяковский получил приглашение от крымского поэта Вадима Баяна, в действительности Сидорова, выступить в Севастополе, Симферополе, Феодосии и Керчи. После первого выступления в Харькове (14 декабря, Общественная библиотека, начало в половине девятого вечера, бешеный успех, долгие, но вполне

доброжелательные споры после выступления) все трое вернулись в Москву, но уже 26 декабря Маяковский с Северянином выехали в Крым. Маяковский потом говорил, что только доехав до Харькова, осознал, что Северянин глуп. Оно, вероятно, так и было. Северянин, послушав первые выступления Маяковского, счел его гением — по крайней мере в эстрадном деле — и фактически навязал Баяну его участие. Отношения у них, при всех взаимных выпадах, были скорее дружеские: воспоминания Северянина о Маяковском, по крайней мере, выдержаны в тонах умиленно-ностальгических. Северянин вообще был добрый, не мог долго злиться. Несколько раз он вспоминал Маяковского — в стихах и прозе — и всегда доброжелательно. Чтобы не посвящать ему отдельную главу, — поскольку и общение с Маяковским было у него прерывистое, и масштаб не тот, — признаем, что лирик он был на уровне Вертинского, хотя количество пошлости у него зашкаливало; что он узнаваем, хоть это и не главное достоинство поэта (божественное подчас как бы анонимно и не сразу опознается, индивидуальность иногда мешает лирике), что у него свой слог и своя интонация, — но при этом, почти всегда ироничный в стихах, в жизни он бывал невыносимо напыщен. Обстоятельства первого знакомства Маяковского с ним — Северянин уже гремел, Маяковского почти не знали, — описывает Шершеневич: у Шершеневича сидели Маяковский и Третьяков (мемуарист не уверен — может, и Борис Лавренев, тоже тогда ходивший в футуристах, что иногда вдруг прорывается в слоге его флотских повестей); позвонил Северянин, позвал в ресторан «Бар», он там пил пиво (витиевато извинившись, что нету крем-де-виолетта, вот и приходится). Шершеневич заказал вина. Северянин прочел — пропел — несколько «поэз». «Теперь почитаем мы», — сказал Маяковский. «Не стоит омрачать нашу встречу», — сказал Северянин томно. Врет Шершеневич или нет, но реплика хорошая. Впоследствии, когда Маяковский стремительно вошел в славу, Северянин увидел в нем перспективного гастролера и позвал в Крым.

31 декабря Маяковский, Северянин и Баян устроили футуристический Новый год в театре Таврического дворянского собрания в Симферополе. Первого января нового, военного года Маяковский дал телеграмму Бурлюку: «Дорогой Давид Давидович. Седьмого вечер. Выезжайте обязательно Симферополь, Долгоруковская, 17, Сидоров. Перевожу пятьдесят. Устроим турне. Телеграфируйте. Маяковский». Бурлюк прибыл, разминувшись с Маяковским и Северянином, поехавшими ночью встречать его на вокзал; дожидаясь их, он пил легкое крымское вино, которое вообще текло рекой во время всего турне.

Маяковский открывал вечера, появляясь с хлыстом в руке (эту манеру он сохранил и в Москве). Бурлюк вспоминал, что Симферополь встретил его теплом, — Каменский вторит ему: январь в Одессе был такой солнечный, что гулять можно было в одном костюме. 9 января в Севастополе в зале Общественного собрания успех был триумфален, но два дня спустя в Керчи — крымской провинции, куда слух о футуризме еще не докатился, — в зимний театр пришло лишь несколько десятков человек. Вдобавок именно Керчь — возможно, вследствие неуспеха, — стала поворотным пунктом в отношениях с Северянином: он уехал сразу после концерта. Известны две версии разрыва с эгофутуристом. Шершеневич утверждает, что Маяковскому надоели капризы Северянина и его эгоцентризм (на который он, заметим, имел некоторое право — пригласили-то его). Когда Северянин начинал читать «Олазорим, легко олазорим пароход, моноплан, экипаж» — Маяковский вставал рядом и начинал тянуть густым басом: «Опозорим, легко опозорим…» Не вынесла душа поэта, и Северянин сбежал. По собственной его версии, у него вышли разногласия с остальными из-за костюмов: Бурлюк надел бархатную жилетку вишневого цвета и зеленый фрак, Маяковский — оранжевую кофту, а у Северянина был столь тонкий вкус, что выходить на одну эстраду с такими клоунами он не мог. Как бы то ни было, ночью 13 января он уехал и неделю спустя описал разрыв в часто цитируемых, глупых, забавных стихах («Крымская трагикомедия»):

Сказав планетам: «Приготовьте
Мне век», спустился я в Москве;
Увидел парня в желтой кофте —
Все закружилось в голове…
Он был отолплен. Как торговцы,
Ругалась мыслевая часть,
Другая — верно, желтокофтцы —
К его ногам готова пасть.
Я изумился. Все так дико
Мне показалось. Это «он»
Обрадовался мне до крика.
«Не розовеющий ли слон?» —
Подумал я, в восторге млея,
Обескураженный поэт.
Толпа раздалась, как аллея.
«Я. — Маяковский», — был ответ.
Увы, я не поверил гриму
(Душа прибоем солона)…

Как поводырь, повел по Крыму
Столь розовевшего слона.
И только где-то в смрадной Керчи
Я вдруг открыл, рассеяв сон,
Что слон-то мой — из гуттаперчи,
А следовательно — не слон.
Взорлило облегченно тело, —
Вновь чувствую себя царем!
Поэт! поэт! совсем не дело
Ставать тебе поводырем.

Без поводыря футуристы не сбавили обороты — напротив, 16 января им уже рукоплескала Одесса. Здесь из газет уже знали, что предполагается Северянин. На сцене, куда был вытащен большой стол с самоваром, сидели Бурлюк, Маяковский и Каменский; к соседнему стулу был привязан большой зеленый шар.

— Где Северянин?! — орали из зала.

— Вот, — любезно отвечал Каменский и показывал на шар. На нем действительно было белой краской написано: «Игорь Северянин».

Перед самым выступлением в Одессе с Маяковским случилось, вероятно, главное событие всего турне, а может, и всего четырнадцатого года.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. МАРИЯ

1

Впервые они встретились в Одессе 15 января 1914 года. Ему — 20, ей — 19.

Обстоятельства их знакомства Каменский описывает так: «Кругом, греясь на солнце, гуляла публика.

Я вдруг заметил совершенно необыкновенную девушку: высокую, стройную, с замечательными сияющими глазами, словом, настоящую красавицу.

Она шла рядом с молодой дамой, очень на нее похожей. С ними был мужчина средних лет.

Я сказал:

— Володичка, взгляни сюда…

Маяковский обернулся, пристально оглядел девушку и как-то сразу забеспокоился:

— Вот что, вы останьтесь здесь или как хотите, а я пойду и буду в гостинице через… Ну, словом, скоро.

Он быстро отошел и скрылся в толпе».

Маяковский долго не возвращался в гостиницу, а когда вернулся — отказался от обеда и угощал Бурлюка и Каменского шампанским: «Встретил компанию знакомых из Москвы. Сели играть в карты, и я всех обыграл. Угощаю».

Стали пить, подсел оказавшийся в Одессе актер Мамонт Дальский, заговорили о процессе Бейлиса, завершившемся в Киеве три месяца назад, и о суде над Верой Чеберяк — скупщице краденого, которая предположительно руководила убийством Андрюши Ющинского или по крайней мере при нем присутствовала, поскольку Андрюшу убивали в ее доме. Бейлиса признали невиновным, хоть и не сняв с евреев обвинения в ритуальном использовании христианской крови; Чеберяк отделалась пустяковым обвинением в реализации кольца, цепочки и часов. Ее фактическое оправдание выглядело как реванш за катастрофическое поражение черносотенцев в деле Бейлиса, исход которого, казалось, был предрешен. В Одессе ожидали погромов — к счастью, напрасно.

Вечер футуристов 16 января в Русском театре прошел без скандала: Каменскому, к величайшему его огорчению, полицмейстер запретил читать «Стеньку». Попытка Каменского развенчать Леонида Андреева в докладе «Смехачам наш ответ» была встречена дружным шиканьем: Андреева в Одессе любили.

Маяковский обстоятельно проехался по Бальмонту. Читая стихи, все время поглядывал на свою красавицу. Хлопали много, но без особого энтузиазма. Вместо скандала Одесса встретила футуристов доброжелательным любопытством и снисходительным благодушием. Стихи всех футуристов в «Одесских новостях» назвали банальными и плохо сделанными. Обычные слушатели, наводнившие в тот день Русский театр (Греческая, 48), воспринимали футуристов как безобидных и даже даровитых шарлатанов (особенно всем понравился публично поглощаемый чай), всерьез не приняли, но позабавились. Так что билеты на следующий вечер — 19 января — тоже продавались успешно.

Маяковский — которого в газетах назвали «очень развязным молодым человеком в розовом пиджаке» — был серьезен, рассеян и равнодушен к публике. Его занимала только Мария Денисова.

Бурлюк демонстрировал скепсис:

— Из первой любви никогда ничего не выходит.

— У всех не выходит — у меня выйдет.

— Но надо ехать.

— Поезжайте. Я останусь.

— Без нас?!

— Без вас не останусь.

— Но нас ждут в Кишиневе. Театр снят, афиши расклеены.

В конце концов Маяковский назначил решительное объяснение на последний день пребывания в Одессе. Таким образом действие «Облака в штанах» — тот самый вечер, «хмурый, декабрый», — был в действительности ясный, январый, 20 января.

На другой день после объяснения Маяковский мрачно сказал:

— Едем.

Утром на корабле при сильной качке отплыли в Николаев. Из Николаева в Кишинев отправились международным вагоном. Маяковский не отзывался на разговоры, не огрызался на подначки и повторял на разные лады северянинское:

— Это было у моря…

Наконец, резко сместив ритм и словно вырубая ступени в скале:

— Это было. Было в Одессе.

Через четверть часа была готова первая строфа. Он беспрерывно повторял новые строчки. В ресторане, все так же неудержимо импровизируя, спросил пять порций *macedoine* — славянского компота, которым некогда был увенчан обед Облонского с Левиным.

— Но вас только трое! — не понял официант.

— Нас восемь. По одной порции всем, включая друзей, и мне еще пять. Несите скорей — у нас в Африке едят все сразу.

Публика со смесью ужаса и восторга смотрела, как официант расставляет на маленьком столе восемь порций. Кстати, последним, что Маяковский ел в жизни, тоже был компот — им угощали в ночь на 14 апреля в гостях у Катаева на Малом Конюшенном.

2

Он думал, что никогда больше с Марией не увидится, но вышло иначе. Она вышла замуж за Василия Строева, инженера, которому уже дала согласие, но Маяковский спутал карты. Она опоздала к нему в гостиницу, видимо, именно потому, что колебалась, не решаясь отказать поэту окончательно. Однако после трех дней знакомства выходить замуж за полубезумного футуриста — это слишком даже для 1914 года, для Одессы, для двадцатилетней художницы.

Она родилась 21 ноября 1894 года в деревне Старая Гжатского уезда Смоленской губернии (Соломон Кипнис, историк Новодевичьего кладбища, где она похоронена, указывает 1892-й, не уточняя источника). Училась в Одессе, сперва в женской гимназии, потом в частной художественной студии. После замужества сразу уехала с мужем в Швейцарию, родила дочь Алису, училась в Лозанне и Женеве, а в 1918 году решила вернуться в революционную Россию. Муж остался в Европе, жил в Англии, куда к нему потом вернулась Алиса. А Мария Денисова, оставив дочь у родственников, пошла в Первую конную армию начальникам художественно-агитационного отдела. Была ранена. Трижды болела тифом. Тут начинается проклятие Маяковского — женщины, отвергнувшие его, поневоле повторяли его судьбу. Она тоже рисовала плакаты и карикатуры, тоже фотографировалась с обритой головой (и это едва ли не лучшая ее фотография — только он стригся наголо эпатажа ради, а она после тифа), тоже не вписалась в мирную жизнь во второй половине двадцатых. На фронте она встретила второго мужа — члена Реввоенсовета Первой конной Ефима Щаденко, человека исключительной храбрости и грубости даже по меркам тогдашней Красной армии. Он был старше девятью годами. Судя по его письмам к ней, — многие сохранились, — Щаденко, всюду прозревавший контру и участвовавший в расправе над легендарным комкором Борисом Думенко (тот опередил его в борьбе за красавицу Асю, машинистку), к жене относился поистине трепетно: «Позавчера

был в Житомире, видел те места и квартиру, где мы с тобой жили, любились. С какой-то новой волной нахлынули чувства, связанные с воспоминаниями, и мне было приятно думать о тебе, представлять тебя милой, нежной, любимой». Щаденко вообще был не чужд искусства, любил выражаться красиво, жена поощряла его к литературным занятиям, и он отчитывался: «Пишу много и хорошо. Знаю, ты меня будешь любить за это». Впоследствии, уже в июне 1937 года, будучи отправлен в Киев для выявления все той же контры, он писал жене так: «Милая, родная Марусенька! Пишу из древней русской столицы — Киева. Летом, одевшись в пышное платье богатой зелени, с широкой лентой голубого Днепра, вплетенной в светло-русые косы песчаных берегов, она выглядит древней красавицей, шумно играющей в горелки среди широких, цветистых просторов Приднепровья.

Ты знаешь, что я немного художник и умею обобщать, и в синтезе, как и ты, представить общественные и природные явления в их живом историческом развитии и действии…

Милое солнышко, я так скучаю и беспокоюсь в минуты, когда я, усталый, оторвавшись от работы, тащусь к своей в буквальном смысле солдатской койке. Работы так много, что я раньше 2—3-х часов ночи не выбираюсь из штаба. Вредительская сволочь целыми годами гадила, и нам надо в недели, максимум в месяц — два, не только ликвидировать все последствия вредительства, но и быстро двигаться дальше.

Трусливые негодяи, не замеченные в благодушном беспечии пребывавшими «стражами», пробрались на высокие посты, разложили стражу, напоили ядом сомнения казавшихся зоркими часовых и замышляли небывалое злодеяние. Хорошо — это наше счастье, — что СТАЛИН сам рано заметил, почувствовал опасность приближения к нему фашистских террористических убийц и стал принимать меры, не поддался на уговоры пощадить ЕНУКИДЗЕ (эту самую подлую и замаскированную гадину), вышвырнул его со всей бандой из Кремля, организовал новую, надежную охрану и назначил т. ЕЖОВА — этого скромного и кропотливого работника — и стал распутывать клубки и узлы фашистских замыслов о кровавой реставрации капитализма.

Эта рыко-бухаринская и гитлеро-троцкистская сволочь хотела отдать Украину и Дальний Восток с Сибирью германо-японскому блоку за их помощь в деле реставрации капитализма, в деле кровавого уничтожения всего того, что добыто великим нашим народом в результате Великой Октябрьской революции. Мы дорого заплатили за идиотскую беспечность. Из наших рядов враги социализма вырвали пламенного трибуна революции тов.

КИРОВА. Мы могли поплатиться еще многими головами и материальными ценностями, если бы не СТАЛИН, с его железной волей, чутким и настороженным взором подлинного Ленинского стража мировой пролетарской революции. Это он — скромный, уверенный в себе, в своей партии, в одежде простого солдата, с лицом и чуткостью пролетарского революционера, — спас нас от величайшего несчастья и ужасного позора, который готовили нас окружавшие, смертельно ненавидящие революцию и многих наших руководителей враги народа.

Твой Ефим.

У меня так много работы, но мне так легко работать, т. к. я чувствую теперь, что я вырвался на творческий боевой простор к массам, а главное, что я чувствую, что подлинно великий СТАЛИН снова может убедиться в моем умении и самоотверженности, с которой я работал на его глазах во время гражданской войны.

Крепко-крепко обнимаю тебя и целую, мое милое солнышко. Скоро я буду в Москве, не позднее первой половины июля, и постараюсь забрать к себе мое милое родное семейство. Всегда твой Ефим.

От Тени требую, чтобы он не обижал и слушал свою родную милую маму. Ваш папа».

(Теня — племянник, который, как и дочь Щаденко от первого брака, воспитывался в семье.)

Шумно играющей в горелки… идиотская беспечность… готовили нас окружавшие… снова может убедиться… немного художник… обобщать общественные и природные явления…

Прыгнешь в окно от такого мужа, как сказал Маяковский по поводу другого самоубийства.

Брак был трудный, несколько раз она уходила из квартиры на десятом этаже Дома на набережной — куда угодно, хоть в общежитие РАБИСа: муж не понимал ее, не давал заниматься скульптурой, пытался превратить в домашнюю рабыню, о чем она с негодованием писала Маяковскому. Скульптор она была первоклассный, ученица Коненкова, на ее могиле усилиями музея Маяковского установлен ее автопортрет с дочерью «Материнство». Сделала она в 1927 году и прекрасный скульптурный портрет Маяковского. Сохранились несколько писем к нему — отчаянных, депрессивных, о невозможности работать, о тошном быте (благодарила за «Баню», в которой увидела в том числе протест против семейного насилия). В двадцатых она много выставлялась, но вечно страдала от проблем с материалами, с отливкой — Щаденко в это время жил на пенсию, его способность обобщать не была еще по-настоящему

востребована, и культ Царицынской обороны, в которой он участвовал, не набрал еще обороты. Достать мрамор было негде, отливка стоила дорого. Денисова писала Маяковскому, с которым после долгого перерыва встретилась в 1927 году на одной из выставок: «Дорогой Владимир Владимирович! Щаденко категорически не разрешил мне брать у Вас денег— думал он, что я пошутила в 1-й раз, говоря, что Вы будете оплачивать натуру и отливку. Все же я наделала долгов — прошу Вас в четверг в 4 часа или в пятницу в 4 часа быть дома. За Вашу помощь я Вам бесконечно благодарна, и если бы я когда-нибудь могла бы быть Вам полезной, то я бы сделала что-то для Вас».

Лиля Брик негодовала, в одном из рукописных вариантов воспоминаний утверждала, что Денисова добывала у Маяковского деньги чуть ли не шантажом (чем, любопытно, могла она его шантажировать? «Я всем расскажу, что вы делали мне предложение»?). Щаденко со своей стороны не одобрял жизни в долг: «Восстановление их (отношений с женой. — *Д. Б.)* мыслимо только на новой социально-идеологической основе. Или мы должны это понять и жить под жесткой диктатурой нашего железного бюджета, или искать новых, противоположных для каждого, независимых друг от друга путей: третьего не дано». Любил человек красиво выразиться. Деньги, кстати, сделались одной из тем его предсмертного помешательства: он умер в Кремлевской больнице, куда привез свой личный матрас, в нем нашли 160 тысяч рублей.

Есть дивный текст О. Морозовой «Любовные тексты участников гражданской войны как исторический источник», там много незабываемого, но и на этом фоне стилистика Щаденко, особенно в сочетании с неутихающей революционной бдительностью, могла загнать в гроб и более крепкого человека, нежели Мария Денисова. Авторы публикации о судьбе Щаденко Сергей Лазарев и Андрей Гуляев, впервые опубликовавшие часть его переписки, хранящейся в архиве Российской армии, призывают не верить оценкам современников, которым Щаденко представлялся человеком грубым и некоммуникабельным, — но биография этого человека и конец его заставляют всерьез ужаснуться эпохе, которая вынесла на поверхность подобные типажи, а потом довела их до безумия и скопидомства.

Со второй половины тридцатых Денисова не работала и не выставлялась, тяжело болела. 10 декабря 1944 года она выбросилась из окна, с того самого десятого этажа. Среди женщин Маяковского это не первое и не последнее самоубийство (последним был добровольный уход Лили в 1978 году).

Он выбирал всегда красавиц, а союз поэта и красавицы

далеко не так идилличен, как пишет Пастернак в «Охранной грамоте»: он более прав в том, что их роднит исключительность, и красота Марии была в самом деле исключительной, такой же тревожной и беспокойной, как посвященная ей абсолютно прекрасная и абсолютно дисгармоничная поэма. Поэма оказалась лучшей, и женщина, которой она посвящена, была самой одаренной, самой неотразимой и, вероятно, единственной из всех, в чем-то равной ему. Судя по сохранившимся работам, она была настоящим большим художником, вне школ и направлений — авангард прошел мимо нее, словно и не было никакого авангарда. Как она относилась к поэме — неизвестно, но об авторе думала с редкой нежностью и бережливостью: «Прошу, берегите свое здоровье — мне очень печально было узнать, что Вы стали сдавать — конечно, в смысле здоровья — т. к. ясно — литературно Вы на правильном пути. Хотелось бы еще одной-две монументальной работы… Берегите, дорогой мой, себя. Как странно, Вы обеспечены, а не можете окружить себя обстановкой и бытом, который бы дольше сохранил Вас — нам. Что с глазами?

Крепко жму Вашу руку, мой всегда добрый и близкий».

Есть что-то вроде проклятия Маяковского: мало того что плохо кончают люди, взявшиеся его развенчивать — как Адуев, Митрейкин или Карабчиевский. Его женщины начинают подражать ему — идут в революцию, тяжело расплачиваются за это, добровольно гибнут. И быть с ним нельзя — страшно представить, во что мог превратиться их брак с Марией, как, где и на что они жили бы, — и без него немыслимо, потому что прежняя жизнь оборвалась и кончилась ровно в тот момент, когда он в нее вломился. Ужасно звучит, но и с литературой, с советской поэзией по крайней мере, случилось нечто подобное: сначала она его отторгла, потом принялась ему подражать и самоуничтожилась. И с Россией, как ни ужасно, вышло так же. А если бы приняла? Но кто же мог его принять?

ДЛЯ ЧЕГО ПИШУ НЕ РОМАН

А все же, как угодно, мог быть и такой вариант. Вошла, резкая, как «Нате», мучая перчатки замш, — сказала: знаете, я выхожу за вас замуж.

Он побежал, всех разбудил, заставил пить шампанское — она была бы слегка разочарована, потому что рассчитывала сразу остаться с ним наедине, не из похоти, понятно, а ради окончательной и контрольной проверки, да и вообще, если должно произойти неизбежное, пусть оно произойдет быстро и сразу. А он бы этого испугался, ему понадобилось бы сразу делиться со всеми этой победой. Одно дело — в стихах: «Тело твое прошу, как просят христиане — «Хлеб наш насущный даждь

нам днесь», — а другое в жизни, когда они этот хлеб получили. И вместо того чтобы есть, побежали бы всем показывать — вот, вот, услышана наша молитва!

Она поехала бы с ним в турне. Там тоже никак не получалось бы остаться вдвоем. Поезда, пароходы, вечера, толпы поклонников, ужины. Она приехала бы в Москву, а там вместе жить негде. Поженились, устроили футуристическую свадьбу, но уже кажется, что после такой любви и романтики спать вместе — это как-то совсем не поэтически, не футуристически. Живут врозь, иногда видятся. Он в непрерывных разъездах, выступлениях — за один четырнадцатый год их было около сотни. Наконец она припрет его к стене и скажет, что не затем бросила Одессу и жениха, чтобы играть в Прекрасную даму. Все произойдет, но не так, как им обоим мечталось. И они решат: не расставаться, но и не унижаться до секса, до банального супружества. Вместо «Облака» — о том, как просишь и ничего не дают, — будет написано «Про это»: о том, как все получаешь и гибнешь. Лили не будет — вернее, будет, но Маяковский не тот человек, чтобы изменять жене, тем более той, с которой не спит. Будет идеальный футуристический брак без быта, чистый блоковский сценарий. В восемнадцатом она уйдет на фронт и станет женщиной-комиссаром. Когда вернется, они разойдутся: его отпугнет в ней комиссарское, железное. В двадцатых будут видеться редко, она занята скульптурой и встречами с однополчанами, он — газетой и выступлениями. Но когда ему станет совсем плохо в тридцатом, он придет к ней, потому что она будет единственной, кто способен будет его понять. Такая же несчастная. В общем, одинокая. Все еще красивая.

И начнется поздняя, зрелая, прекрасная любовь. Даже заведется какой-то уют. Потому что кто же способен так понять одного неврастеника, как другой, переживший все увлечения и бури, поживший, потертый неврастеник. Она будет лепить, он — писать, и это странно совпадет с тридцатыми, с кончившейся утопией безбытности. Они даже начнут обзаводиться вещами.

Тогда-то их и возьмут, обоих одновременно. Именно тогда, когда все уже стало хорошо.

Интересный мог быть роман, первая часть в духе «Гадюки», а вторая… вторая какая-то совсем загробная, тогда так не писали. Но истории такие были, не могли не быть. И какая могла быть сцена, когда она, тридцатисемилетняя женщина без быта, чьи руки знали только оружие и резец, — варит ему первый в жизни компот, а он вбивает в картонные стены общего жилья первые в жизни гвозди.

На каждом повороте жизнь Маяковского могла превратиться

в роман, и каждый раз вместо романа выходил какой-то другой жанр, жанр отказа от романа, если угодно. Трагедия-буфф.

ВОЙНА

1

На поезде из Кишинева в Николаев Маяковский написал первую часть будущего «Тринадцатого апостола» — вчерне, «в небритом виде», как выражался он сам.

28 января приехали в Киев. Это было первое их выступление, прошедшее с конной полицией (поэтические чтения шестидесятых на площади Маяковского регулярно собирали конную милицию, напоминая тем самым о его киевском триумфе). Успех был большой, скандальный, 31 января вечер решено было повторить. В это же самое время в Москву приехал Маринетти. Московские футуристы встретили его уважительно, и только Хлебников написал гневный текст, где возмущался преклонением перед иностранцем, и даже поссорился с Николаем Кульбиным чуть не до дуэли — все за то же преклонение. Он написал и распространял в Петербурге, куда Маринетти отправился из Москвы, следующую листовку: «Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди, не желающие хомута на шее, будут, как и в позорные дни Верхарна и Макса Линдера, спокойными созерцателями темного подвига.

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства».

Маяковскому, по воспоминаниям Каменского, поведение Маринетти в Москве тоже не понравилось. Он прочел в киевской «Вечерней газете» отчет: отец итальянского футуризма назвал Кремль «нелепой штукой», спросил, на какой площади теперь рубят головы, российских футуристов назвал дикарями, Толстого — ханжой, Достоевского — истериком, а Горького — фотографом. На сообщение, что московские футуристы могут встретить его скандалом, Маринетти самодовольно ответил, что профессионально боксирует.

И вот чем, спрашивается, недовольны были все эти люди? Они точно так же вели себя на публичных выступлениях, бросали Толстого и Пушкина с парохода современности, откровенно

хамили публике — а когда сами столкнулись с таким же отношением великого итальянца, надулись. Ладно Хлебников, он на выступлениях всегда был тих и почти не читал в больших залах; но эти-то все? Жизнь Маринетти складывалась по той же схеме, что и жизнь большинства русских футуристов: он восторженно приветствовал Муссолини, называл себя «беспартийным фашистом» (из партии вышел в знак протеста против заигрывания Муссолини с клерикалами), воспевал возрождение Италии. В Россию он вернулся в 1942 году в составе Итальянского экспедиционного корпуса — ему было 66 лет. Под Сталинградом он тяжело заболел, был эвакуирован на родину и в 1944 году, за полгода до падения Муссолини, умер от сердечного приступа.

Писатель вряд ли мог противостоять соблазнам XX века, вот в чем штука; даже лучшие попадались — и, собственно, чем лучше они были, тем готовнее попадались. А те, кто не попадался, гордые одиночки, ни к кому не примыкавшие, — остались в полузабвении либо, что называется, сделались достоянием доцента. Четырнадцатый год всех развел. Именно тогда, словно предчувствуя неизбежность позорного выбора, начали гибнуть, кончать с собой без внешнего повода, именно футуристы — предвестники конца, обладавшие болезненно острым чутьем на все апокалиптическое. Иван Игнатьев в ночь после свадьбы перерезал себе горло бритвой (есть версия, что из боязни секса — был будто бы скрытый гомосексуалист). Божидар (Богдан Гордеев) повесился в лесу. Итальянские футуристы дружно впали в шовинизм. Российские, впрочем, — тоже.

2

Футуристам понравилось разъезжать по городам, благожелательно хамить публике и зарабатывать деньги. В конце февраля они отправились продолжать турне. 20 февраля — Казань, далее Пенза, Самара и Саратов.

Что удивительно — газетные отзывы становятся все благожелательнее. Репортеры отмечают противоречие между эпатажным видом Маяковского и его идеально ровной, книжной речью. Доклады оказываются на удивление внятными, разборы стихов — а он постоянно цитирует кого-то из футуристов и тут же объясняет, как это сделано и что имеется в виду, — доступны даже обывателю. Да и собственные его стихи, публикуемые в футуристических альманахах («Рыкающий Парнас», «Молоко кобылиц», «Первый журнал российских футуристов»), признаются

наиболее осмысленными и понятными из всего, что там печатается. Шкловский иногда под горячую руку говорил, что Маяковский — тот же Надсон, только лесенкой; и в общем, приходится признать, что Маяковский с легкостью овладел бы любой стихотворной техникой, просто молодость его пришлась на футуристические времена. Пришлась бы на символистские — был бы символистом. В поздних вещах уже вовсе ничего футуристического нет.

Доклад о футуризме, который Маяковский читал во время первого турне, в общих чертах был неизменен: электричество из черных кошек умели добывать и египтяне, но только в наше время электричество служит человеку. И потому изобретателями электричества мы называем не египтян, а Эдисона. Сегодня фонарь раздевает темную улицу, как любовник. Поэзия электрических дуг, авиации, автомобилей — вот что такое футуризм. Смысл слов приелся, слово должно стать независимым от смысла. Новые чувства, новые скорости можно выразить только новыми словами. *И так* далее. Никакого эпатажа, и как будто уже не было нужды предупреждать «Вам придется работать головами, а не кулаками» или «Свистеть можете после доклада».

21 февраля Маяковского и Бурлюка исключили из Московского училища живописи, ваяния и зодчества, поскольку еще в декабре ученикам были запрещены публичные выступления, а футуристы не послушались. Маяковский, и до того не слишком частый гость в училище, обрадовался: «Выгнали из нужника на свежий воздух!» Заканчивать турне он предложил в Тифлисе: «Это единственный город, где никто не будет скандалить. Там любят поэтов и умеют встречать гостей».

23 марта они приехали в Тифлис и в Гранд-отеле на Головинском (ныне проспект Руставели) заняли, как пишет Каменский, «громадный белый номер с пальмой». Маяковский, обнимая пальму, повторял:

— Я дома, я грузин!

На улицах он говорил по-грузински, его восторженно приветствовали, на выступление в Казенном оперном театре стояла очередь. Знакомиться в гостиницу пришел шестнадцатилетний местный поэт Сергей Спасский, впоследствии написавший — тоже к десятилетию смерти Маяковского, как и Шкловский, — любопытную мемуарную книгу «Маяковский и его спутники». В ней он вспоминал, что в Тифлисе Маяковский читал «Тиану» Северянина — и звучала она трагически, как все у него. Правду сказать, если выбросить оттуда явную пошлость («Кудесней всех женщин — ликер из банана», вот это и есть типичный Северянин), — трагическая интонация там

действительно есть:

Тиана, как странно! как странно, Тиана!
Былое уплыло, былое ушло…
Я плавал морями, садился в седло,
Бродил пилигримом в опалах тумана…
Тиана, как скучно! как скучно, Тиана!

Восторженная тифлисская публика вручила футуристам ящик чурчхел и бурдюк вина. Грузины, истинные любители чая, заметили, что знаменитый футуристический чай был «средней крепости», о чем и написала газета «Кавказ».

Два дня они шатались по городу. Каменский заглядывался на местных красавиц, Маяковский по-грузински острил, девицы хохотали, Каменский сердился.

— Не злись, Васенька, это я тебя отвлекаю от любви, как вы меня отвлекали в Одессе. Любить нельзя, от любви одни неприятности. Лучше стихи читать.

Перед отъездом Маяковский уговорил Каменского на один день съездить в Кутаиси — он хотел посмотреть на родной город, где не был восемь лет. Он показал ему свою гимназию («Сейчас бы туда ворваться и прочитать стихи!»), умилялся встречному ослику:

— Вот идет ослик, сонно бредет ослик сам по себе. Прежде я бы обязательно угостил его хлебцем, сел на него и проехался, а теперь, если сяду, не видать будет ослика, и ноги мои по земле потащатся.

Каменский это записывал тридцать лет спустя, но, кажется, аутентично — настолько голос Маяковского тут слышен.

Из Тифлиса поехали в Баку, выступали в театре Малилова, где из зала кричали «Долой клоунов!», но в конце поднесли охапку роз и пуд паюсной икры.

Маяковский, который икры до этого толком не пробовал, недоумевал:

— Куда столько? Ботинки чистить?!

В июне выходит в «Новой жизни» его программная, до последних лет его жизни актуальная статья «Два Чехова». Именно это, а не многочисленные предисловия ко всякого рода «Пощечинам» и «Садкам», — подлинный манифест российского авангарда и универсальное объяснение творческого метода самого Маяковского. В чем в чем, а в последовательности отказать ему нельзя.

«Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помои — безразлично.

Идей, сюжетов — нет.

Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной сетью.

После Чехова писатель не имеет права сказать: тем нет.

«Запоминайте, — говорил Чехов, — только какое-нибудь поражающее слово, какое-нибудь меткое имя, а ‘сюжет’ сам придет» <…>

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова — это решение только словесных задач.

Утверждения его — это не вытащенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов.

Как ни странно, но писатель, казалось бы больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из боровшихся за освобождение слова, сдвинул его с мертвой точки описывания.

Возьмите (пожалуйста, не подумайте, что я смеюсь) одну из самых характерных вещей Чехова: «Зайцы, басня для детей»

Шли однажды через мостик
Жирные китайцы.
Впереди их, задрав хвостик,
Поспешали зайцы.
Вдруг китайцы закричали:
«Стой, лови! Ах! Ах!»
Зайцы выше хвост задрали
И попрятались в кустах.
Мораль сей басни так ясна:
Кто хочет зайцев кушать,
Тот ежедневно, встав от сна,
Папашу должен слушать.

Конечно, это автошарж. Карикатура на собственное творчество; но, как всегда в карикатуре, сходство подмечено угловатее, разительнее, ярче.

Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: «Папашу должен слушать». Появление фразы можно оправдать только внутренней «поэтической» необходимостью».

Советский исследователь — равно как и сама «Новая жизнь» — непременно указал бы на несогласие с позицией автора. Он Маяковский, ему как бы можно, но все это простительные молодые заблуждения и гибельное влияние формалистов, с

которыми он еще не знаком и которых еще нет, но Шкловский уже сделал свой первый доклад «Воскрешение слова» (1914) и там сказал почти то же самое: «Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего». Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими. Пути нового искусства только намечены. Не теоретики — художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, — но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке».

Маяковский бессодержателен в высшем смысле — странно, что ранний Маяковский казался Пастернаку «содержательным». «Изощренная бессодержательность» — сказано в «Людях и положениях» о послереволюционных его стихах, но это применимо ко всему, что он написал, и это, вероятно, самый большой комплимент, который можно сделать поэзии. Для содержания есть проза, философия, конторская книга. А поэзия — по Мандельштаму — «слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи». Содержание всегда «поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии». И в «Схеме смеха» — очень, кстати, напоминающей басню Чехова о зайцах своим изумительным абсурдом, издевательством и над сюжетом, и над моралью, — доказываются ненужность содержания, его произвольность. Все, о чем Маяковский говорил в газетных стихах, давно умерло, а формулы — вот они, живехоньки, свинчены железной рукой. Формулами Маяковского можно говорить о любви к Лиле, а можно — о любви к Ленину: мы уже показали, что приемы неизменны. Что хочешь, то и воспевай. Ненависть Ходасевича к Маяковскому, так делавшему, и формалистам, это обосновавшим, — одной природы: для него неприемлем отрыв речи от содержания. А для Маяковского это норма, острие его послания: ему неважно, о чем говорить. Важен процесс речи.

И уже в раннем Маяковском это отлично видно: провозглашая футуризм поэзией автомобилей и аэропланов, сам он урбанист лишь по формальным признакам. «Адище города» — какое уж тут воспевание!

Все это верно применительно к поэзии одного типа — к тому, что мы называем «риторической»; у Маяковского один, мгновенно узнаваемый голос — у Блока, скажем, таких голосов множество, и его «Ямбы» или «Вольные мысли», в которых мысли как раз есть, а музыки почти нет, — написаны не в той манере, что «Незнакомка», а «Незнакомка» — совсем не так, как дольники 1905–1907 годов. Маяковский в одной манере пишет о любви, ненависти, о Мясницкой, о бабе или всероссийском масштабе, здесь у него есть гениальные удачи и ровные вещи, но явных провалов нет. У Блока есть дикая романсовая пошлость и совершенно пустые стихи, «белый шум» — но Маяковский, гений формулы, точно сказал Льву Никулину: «У меня из десяти стихотворений пять хороших, а у него два. Но таких, как эти два, мне не написать».

Дело не в одном только природном таланте Блока — талант и у Маяковского был феноменальный; дело еще и в складе личности. Блок — чистейший транслятор, и все-таки ему не все равно, о чем говорить. Когда нет настроения, он заносит в записную книжку: «Нет, не хочу. Не пишется, так и брось». Маяковский — гений дисциплины: надо сделать к утру двадцать стихотворных подписей — сделает.

В раннем Маяковском содержание действительно было — всякая там несчастная любовь, одиночество, драма собственной неуместности, особенно заметной на фоне чужой жирности и малорослости; революция все это отменила, из мира поперла подземная лава, все понятия сместились. Футуризм стал поэзией мира, в котором не осталось ничего человеческого, ибо человека нет там, где нет смысла.

Новых стихов он почти не писал до лета. А летом, 19 июля по старому стилю, была объявлена война.

3

Футуристы очень обрадовались.

Они ничего не поняли, поняли только, что сбылись их предчувствия. И, значит, все они говорили правильно.

Война стала временем их легализации. Летом она началась, а осенью Маяковского пригласили заведовать литературным отделом в газету «Новь». 15 ноября он там писал («Теперь — к Америкам!»):

«Много талантливейших рук работало над тем, чтоб красиво и грозно вылепить лицо теперешней России, — но всмотритесь, вы различите следы и наших пальцев.

Правда, у нас было много трюков только для того, чтоб эпатировать буржуа.

Но ведь это ж только противодействие желанию истребить нас, а значит, и все молодое.

Что было?! Вдумайтесь только во всю злобу, в весь ужас нашего существования: живет десяток мечтателей, какой-то дьявольской интуицией провидит, что сегодняшний покой — только бессмысленный завтрак на подожженном пороховом погребе (ведь В. Хлебников два года назад черным по белому пропечатал, что в 1915 г. люди пойдут войною и будут свидетелями крушений государств, ведь в прошлом году в моей трагедии, шедшей в Петрограде, в театре Комиссаржевской, я дал тот самый бунт вещей, который сегодня подмечен Уэльсом), кликушески орет об этом, а в ответ — выкормленный старческий смешок: «О розах надо писать, о соловьях, о женщинах… Брюсова б почитали…»

Теперь не может быть места не понимающим нас! <…>

Кому покажется странной моя речь, ударная, сжатая, — ведь сейчас только такой язык и нужен, ведь нельзя же, да и времени нет, подвозить вам сегодняшнюю, всю состоящую из взрывов, жизнь в тихих, долгих, бурсацких периодах Гоголя.

Теперь жизнь усыновила нас. Боязни нет. Теперь мы ежедневно будем показывать вам, что под желтыми кофтами гаеров были тела здоровых, нужных вам, как бойцы, силачей. Сделаем так, чтоб уже никто не посмел лить в наши горна воду недоверия».

Радоваться всемирной катастрофе как подтверждению собственных пророчеств, видеть в войне повод для утверждения нового искусства — это очень по-маяковски, и с революцией будет так потом, но ведь это для Серебряного века вообще нормально.

Блок после гибели «Титаника» запишет: «Есть еще океан».

Нечеловеческое, совсем нечеловеческое. Но что — людей, что ли, оплакивать? Серебряный век о людях не думает, жареный петух еще не клюнул.

Его еще только жарят.

На второй день войны Маяковский написал стихотворение «Война объявлена».

Интонация его — мрачно-праздничная, и даже не без шовинизма:

Вздувается у площади за ротой рота,
у злящейся на лбу вздуваются вены.
«Постойте, шашки о шелк кокоток вытрем,

вытрем в бульварах Вены!»

Он честно писал в «Я сам» — правдивейшей автобиографии, где нет ни единой уступки конъюнктуре: «Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные». Не следует его попрекать ура-патриотизмом этих плакатов — особенно наглядным на фоне того, что сам Маяковский якобы отсиживался в тылу; он не отсиживался, пошел добровольцем, ибо «чтобы сказать о войне — надо ее видеть» («Я сам»). 24 октября Маяковский вслед за Беном Лившицем подал прошение на имя московского градоначальника о выдаче свидетельства о благонадежности (без него в армию не брали). 16 ноября ему объявили отказ. «И у полковника Модля была одна хорошая идея», — комментировал Маяковский, имея в виду начальника московской охранки.

В «Нови» он печатался осенью почти ежедневно. Потом — как сам замечает, «в рассуждении чего б покушать» (цитируя любимого Чехова) стал писать в «Новый Сатирикон». Туда ему была прямая дорога: в советской критике, естественно, принято было писать, что Маяковский привнес в «беззубый юмор» «Нового Сатирикона» элементы разящей сатиры и проч., а также повторять (со слов Ал. Михайлова, кажется), что Аверченко Маяковского не любил и печатал его только ради привлечения к журналу скандального внимания. В действительности если к кому и был близок ранний Маяковский, так это к «Сатирикону» с его сардоническим юмором, отсутствием святынь и политическим — да-да! — радикализмом, стоит вспомнить, как освещал этот журнал процесс Бейлиса. Бывали и у сатириконцев ура-патриотические закидоны вроде недавно переизданной книги «Наши враги. С кем мы воюем», — так и у Маяковского они бывали: профессионалам все равно, по какому поводу острить. Маяковский познакомился с сатириконцами, понятное дело, через художников, с которыми у него было куда больше дружеских связей и тем для разговора, нежели с писателями; к Аверченко его привел Алексей Радаков, художественный редактор журнала, человек большого обаяния, способный искренне любить чужой талант. Но если бы даже не это знакомство, Маяковскому лежала прямая дорога туда, где работал Саша Черный.

Я писал уже о том, что явлению великого поэта всегда предшествует некая генеральная репетиция — так Светлов (с его немногочисленными и еще робкими попытками сочинять авторские песни) был прямым предшественником Окуджавы. Саша Черный уже разрабатывает почти все темы Маяковского —

ненависть к быту (вспомните «Обстановочку» или «Ламентации»), нелюбовь к людям и любовь ко всякого рода зверью, даже навязчивые мысли о суициде: «Вас не тянет из окошка брякнуть вниз на мостовую одичалой головой?» или «Мне сказала в пляске шумной сумасшедшая вода: если ты больной, но умный — прыгай, миленький, сюда!» Обоих любил — и раздражал — Чуковский, оба посвятили ему несправедливые и очень похожие стихи («Корней Белинский» Саши Черного надолго рассорил его с хорошим критиком — просто скрытные люди не любят, когда публично объясняют их мотивы и методы). Саша Черный тоже был монашески верен долгу — всю жизнь любил одну женщину, по призыву отправился на войну, был эталоном порядочности в русской, а потом в эмигрантской литературной среде. И, само собой, у него и Маяковского (а точнее, у Маяковского через него) общий литературный предок — Гейне, первый «лиро-сатирик» в европейской поэзии. Творческие их связи подробно рассмотрены в статье В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский и сатириконская поэзия» (1934) — там же высказана ценная мысль о том, что новаторство и комизм в искусстве часто связаны, что новое приходит как высокая пародия.

Маяковский не был лично знаком с Сашей Черным — да вдобавок в 1915 году тот давно (с 1911-го) не печатался у Аверченко и в «Новый сатирикон» вслед за ним не перешел; традиционное советское объяснение насчет того, что Аверченко был юморист, а Саша Черный глубокий сатирик, не имеет отношения к реальности, поскольку создание «Нового Сатирикона» как раз и диктовалось желанием отойти от юмора и создать подлинно сатирический журнал. Трудно представить бытовое общение двух столь замкнутых, желчных, болезненно самолюбивых людей, — но Маяковский беспрерывно цитировал Сашу Черного, почитал его (в чем и признался в автобиографии), Горькому при первой встрече назвал в числе любимых авторов (и Горький потом повторял, что влияние Саши Черного на Маяковского было определяющим). Действительно, до всякого футуризма Черный отважно ломал размер и боролся с эстетством —

Вы сидели в манто на скале,
Обхвативши руками колена.
А я — на земле,
Там, где таяла пена, —
Сидел совершенно один
И чистил для вас апельсин.
Оранжевый плод!

Терпко-пахучий и плотный…
Ты наливался дремотно
Под солнцем где-то на юге,
И должен сейчас отправиться в рот
К моей серьезной подруге.
Судьба!

Хотя блоковское влияние, пожалуй, тут тоже видно.

Маяковский после эмиграции Саши Черного называл его «Сашей Белым», говорил, что был он злободневным, а стал озлобленным, и даже назидательно обругал в докладе 8 января 1922 года в Политехническом — «Первый настоящий вечер сатиры»: до нас всё была не сатира, и Аверченко плох, и Черный, а вот сейчас я прочту 18 сатирических стихотворений и 12 юмористических… Но в его практике это вещь обычная — дружески общаться с Северянином, когда встретились в Берлине, и обзывать его исписавшимся эмигрантом в докладе в том же Политехе; а вот то, что мотивы и темы Саши Черного для него были определяющими, — очевидно, да и внешне Гликберг походил на его любимца Чаплина — и, кажется, был таким Чаплином в поэзии, как и его наследник Игорь Иртеньев впоследствии.

Аверченко, тоже им высоко ценимый («Месяц заверчен, как будто на небе строчка из Аверченко»), явно присматривал Маяковского на роль главного сатириконского поэта, вместо утраченного Черного. Он его ценил, только печатал в строчку, а не лесенкой. Сатирические его гимны — «Гимн судье», «Гимн критику» — безусловные шедевры. В «Гимне критику», правда, можно усмотреть намек на человека, которому он многим был обязан:

От страсти извозчика и разговорчивой прачки
невзрачный детеныш в результате вытек.
Мальчик — не мусор, не вывезешь на тачке.
Мать поплакала и назвала его: критик.

Как роется дворником к кухарке сапа,
щебетала мамаша и кальсоны мыла;
от мамаши мальчик унаследовал запах
и способность вникать легко и без мыла.

Когда он вырос приблизительно с полено
и веснушки рассыпались, как рыжики на блюде,
его изящным ударом колена провели на улицу,

чтобы вышел в люди.

Много ль человеку нужно? — Клочок —
небольшие штаны и что-нибудь из хлеба.
Он носом, хорошеньким, как построчный пятачок,
обнюхал приятное газетное небо.

И какой-то обладатель какого-то имени
нежнейший в двери услыхал стук.
И скоро критик из именного вымени
выдошл и брюки, и булку, и галстук.

Легко смотреть ему, обутому и одетому,
молодых искателей изысканные игры
и думать: хорошо — ну, хотя бы этому
потрогать зубенками шальные икры.

Но если просочится в газетной сети
о том, как велик был Пушкин или Дант,
кажется, будто разлагается в газете
громадный и жирный официант.

Чуковский заподозрил, что речь о нем, и, кажется, имел к тому некоторые основания — не только потому, что был сыном прачки. А еще и потому, что…

СОВРЕМЕННИКИ: ЧУКОВСКИЙ

1

С Чуковским получилось не очень хорошо.

Он первый из серьезных критиков — их, впрочем, и было немного, — обратил на Маяковского внимание в 1913 году, сразу после выхода «Я». Сначала опубликовал о нем — пока еще в общем футуристическом ряду — большую статью «Русские футуристы», вышедшую в «Шиповнике» вместе с небольшой подборкой цитат. О Маяковском там сказано следующее:

«Из всех российских футуристов еле-еле нашелся один урбанист. Я, конечно, говорю о Маяковском. И, конечно, я люблю Маяковского, но (шепну по секрету!) Маяковский им чужой совершенно, он среди них случайно, и сам же Крученых не прочь порою похихикать над ним. К тому же город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение — для него словно гвоздь, забиваемый в сердце:

Кричу
Кирпичу,
Слов иступленных вонзаю кинжал
В неба распухшего мякоть.

Хорош урбанист, певец города, — если город для него застенок, палачество!

Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

Уйти бы ему отсюда — на поляны, в леса! Где же ему петь небоскребы, автомобили, тротуары, кафе, лифты, водосточные трубы! Ведь он и сам кричит среди рыданий:

«Идите голые пить на солнцепеке… Бросьте города, глупые люди!».

Потом, приехав в Москву в середине осени, Чуковский с ним познакомился. Обстоятельства знакомства излагает так:

«Зайдя вечером по какому-то делу в Литературно-художественный кружок (Большая Дмитровка, 15), я узнал, что

Маяковский находится здесь, рядом с рестораном, в биллиардной. Кто-то сказал ему, что я хочу его видеть. Он вышел ко мне, нахмуренный, с кием в руке, и неприязненно спросил:

— Что вам надо?

Я вынул из кармана его книжку и стал с горячностью излагать свои мысли о ней. Он слушал меня не дольше минуты, отнюдь не с тем интересом, с каким слушают «влиятельных критиков» юные авторы, и наконец, к моему изумлению, сказал:

— Я занят… извините… меня ждут… А если вам хочется похвалить эту книгу, подите, пожалуйста, в тот угол… к тому крайнему столику… видите, там сидит старичок… в белом галстуке… подите и скажите ему все…

Это было сказано учтиво, но твердо.

— При чем же здесь какой-то старичок?

— Я ухаживаю за его дочерью. Она уже знает, что я великий поэт… А папаша сомневается. Вот и скажите ему.

Я хотел было обидеться, но засмеялся и пошел к старичку.

Маяковский изредка появлялся у двери, сочувственно следил за успехом моего разговора, делал мне какие-то знаки и опять исчезал в биллиардной.

После этой встречи я понял, что покровительствовать Маяковскому вообще невозможно. Он был из тех, кому не покровительствуют».

Вообще говоря, покровительство тут ни при чем — Чуковский же приехал не демонстрировать высокомерие и не набиваться в благотворители, а утешить депрессивного, судя по текстам, и неуверенного в себе человека. Человек в ответ продемонстрировал банальное бытовое хамство, но это мог быть своего рода тест. Чуковский, однако, воспитывался в непростой среде и не спасовал. Любой критик старшего поколения послал бы Маяковского подальше и написал соответствующий фельетон, а Чуковский пошел к старичку и тем поставил в идиотское положение не себя, а футуриста: абсурд надо опровергать преувеличением, переводом в новый регистр. Потом, на улице, Маяковский нагнал Чуковского и стал бормотать строчки из его переводов Уитмена. Вероятно, это был способ сделать ответный комплимент — мол, не только вы меня читаете, но и я вас. Попутно, стесняясь собственной начитанности, Маяковский сказал, что переводы плохи (равно так в свое время начал Бродский знакомство с дочерью Чуковского Лидией — обругал переводы «вашего *реге'а*» именно из Уитмена). Слащаво, сказал он, и распев бальмонтовский. Чуковский ответил, что сам давно осудил эти ранние опыты, а теперь переводит вот так — и прочел «Поэму изумления при виде воскресшей пшеницы». Маяковский

без восторга похвалил — «Занятно», — но заметил, что «плоть» звучит претенциозно, надо грубее. «Я не прижмусь моим мясом к земле, чтобы ее мясо обновило меня». Уверен, добавил он, что в подлиннике сказано «мясо». И Чуковский радостно добавляет: не зная английского, он угадал!

Карабчиевский комментирует с особенной язвительностью: «Корней Иванович, большой писатель, серьезный человек, сообщает нам, что в подлиннике было «мясо», а не «плоть», прекрасно зная (уж тут — никаких сомнений!), что в английском языке не существует двух разных слов для обозначения этих понятий! Есть одно слово: *flesh* — мясо, оно же плоть». И в этой конкретной строке действительно сказано: *«I will not touch my flesh to the earth, as to other flesh, to renew me».*

Но есть в этой поэме совсем другие выражения — и там именно мясо, да в каком еще контексте: *«I will run a furrow with my plough — I will press my spade through the sod, and turn it up underneath, lam sure I shall expose some of the foul meat».*

То есть «Я пробегу по борозде с плугом — я прижму свой лемех (лезвие, пику, а в известной коннотации еще и…) к дерну, да как дерну! — и выверну его наизнанку — и уверен, что взорву пласт гнилого мяса» (потому что речь идет как раз о том, что земля погребла в себе трупы, а вернула живой злак). Есть там мясо, и притом гнилое, только не в этой строке, а в соседней, и Маяковский все-таки обладал великолепным чутьем, а Чуковский, вопреки Карабчиевскому, не соврал.

«Дело кончилось тем, что мы оба пошли ко мне в гостиницу «Люкс» на Тверскую, чтобы читать Уолта Уитмена, так как многих переводов я не знал наизусть. Был уже поздний час, и портье не пустил Маяковского. Я вынес свою тетрадку на улицу, мы остановились в Столешниковом переулке у освещенной витрины фотографа (я теперь вспоминаю всегда Маяковского, когда прохожу мимо этого места), и я прочитал ему свои новые переводы — их было много, и иные из них были длинные, — он слушал меня как будто небрежно, опершись на высокую трость. Когда же я кончил, — а прочитал я строк пятьсот, даже больше, — оказалось, что он впитал в себя каждое слово, потому что тут же по памяти одно за другим воспроизвел все места, которые казались ему неудачными».

Люди серебряного века, о люди серебряного века!
Вас я пою. Вы можете стоять в Столешниковом
И читать вслух 500 строк переводов Уитмена, и запоминать все это!
Луна ходит над вами, городовой ходит мимо вас,

Все летит к черту, да, все летит к черту!
А вы стоите в Столешниковом у витрины фотографа
И читаете Уитмена, читаете Уитмена!
Уитмен отдыхает, курит Рембо,
И я даже не скажу, что делает Бодлер.

2

Отношения, начавшиеся столь бурно, развивались быстро и скорее приятно, к взаимной пользе. Чуковский читал о футуристах лекции, футуристы прибавляли лучей к его славе. Действовали они так: Чуковский читал лекцию (на его обзорах футуризма перебывала вся Москва, включая, как он с гордостью вспоминает, даже великих князей). Внезапно в зале появлялся Маяковский в знаменитой желто-черной полосатой кофте — это был уже родной для него Политехнический — и начинал орать:

— Да понимаете ли вы, господин Чуковский, что такое поэзия, что такое искусство и демократия? Только та поэзия демократична, которая разрушает старую психологию плоских лиц и душ. Вашу старую парфюмерную любовь мы разбили! Чуковский (в зал) не может понять поэзии футуризма, ибо не знает ее основ. Поэты — мы! (в записи газеты «День»).

Чуковский слушал с ядовитой улыбкой. Эту самую кофту он проносил в Политехнический лично, потому что в ней Маяковского не пускали. Оба были отличными эстрадниками, каждый в своем роде, и знали, как привлечь зрителя. В эти игры они с успехом сыграли 24 октября (в Политехническом) и 5 ноября (в Петербурге, в Медицинском институте).

Вскоре после этого случился неприятный инцидент с Сонкой Шамординой, о котором будет рассказано ниже: Чуковский сам имел виды на красивую Сонку и несколько преувеличил вину Маяковского, рассказывая направо и налево, по обычной своей несдержанности, о их разрыве. Но это отношений не омрачило, и летом 1915 года Маяковский жил у Чуковского в Куоккале, а вечерами «шатался пляжем», вышагивая «Облако». Впрочем, Чуковский был не единственным, у кого он останавливался: иногда — у Ивана Пуни, художника, а иногда, не желая ни у кого одалживаться, — в гостинице «Труба». В «Журнале журналов» с довольно гнусной иронией писали: «Вл. Маяковский проходит сейчас в Куоккала под руководством К. Чуковского «курс хорошего тона». Футуристическому поэту и художнику вменено в обязанность каждую неделю написать пару понятных строчек, а

по воскресеньям набрасывать по одному, другому портрету так, чтобы глаза хотя бы отчасти отличались от хвостов «сухих черных кошек», а уши были бы расположены хотя бы на плечах, а не на бедрах. М. проделывает все это очень старательно, с большим прилежанием. И неудивительно: всякому лестно попасть в «Ниву» «Каждый человек желает быть дьяконом». Ради такой перспективы можно и футуризмом пожертвовать».

О причинах размолвки, которая надолго развела Чуковского с Маяковским, существует несколько версий: сын Чуковского Николай утверждает, что причиной была ревность, что Маяковский недвусмысленно приставал к жене Чуковского (и даже, по некоторым сплетням, был за это выброшен из окна). Евгения Иванова в недавней (2014) статье «Чуковский — Харджиев — Маяковский: о ком был написан «Гимн критику»?» излагает версию Н. Харджиева, согласно которой к разрыву привел именно «Гимн». Чуковский в мемуарах утверждает, что заподозрил Маяковского в желании уязвить его «Гимном» только в 1920 году и послал ему горький упрек — а в ответ получил письмо, текст которого многократно воспроизводился:

«К счастью, в Вашем письме нет ни слова правды.

Мое «Окно сатиры» это же не отношение, а *шутка* и только. Если бы это было отношение — я моего критика посвятил бы *давно и печатно.* Ваше письмо чудовищно по не основанной ни на чем обидчивости.

И я Вас считаю человеком искренним, прямым и простым и, не имея ни желания, ни оснований менять мнение, уговариваю Вас: бросьте!

Влад. *Маяковский*

Бросьте!

До свиданья».

Харджиев полагал, что Чуковский это письмо подделал (благо оригинал его был утрачен), что письмо написано гораздо раньше и что слова про «Окно сатиры Чукроста» Чуковский вписал туда сам. Тогда остается непонятным, что заставило Маяковского летом 1915 года писать стихи с гнусным выпадом против Чуковского, с намеком на его незаконнорожденность? Е. Иванова комментирует: «Маяковский бравировал тем, что никогда не благодарил тех, кто ему помогал, но в данном случае он явно превзошел самого себя. Ведь идиллическая картина его жизни в Куоккале и гостеприимство, которое оказывали ему в семье Чуковских, описаны в воспоминаниях и отца, и сына, удостоверены современниками, а позднее и мемуаристами. Чуковский тогда буквально благоговел перед Маяковским, тем неожиданнее оказался нанесенный ему удар, на который

невозможно было ответить, не посвящая посторонних в обстоятельства своего происхождения». Чуковский, однако, утверждал, что в 1915 году у него никаких подозрений насчет «Гимна критику» не возникло, и впервые он перечитал это стихотворение под новым углом лишь в 1920 году, когда некто при Маяковском вслух высказал предположение о связи этого текста с личностью Чуковского, и Маяковский, ухмыльнувшись, не возразил. Версия Чуковского вполне убедительна, особенно если учесть, что в лекции «Ахматова и Маяковский» он отзывается о Маяке доброжелательно и уважительно — вряд ли это было бы возможно, считай он «Гимн» адресованным лично себе. Само предположение Харджиева, что Чуковский подделал письмо и исказил всю историю своих отношений с Маяковским, базируется на слишком шатких основаниях. Предоставляем читателю самому решить, чей подход убедительнее, — благо письмо Харджиева Лидии Чуковской с обоснованием его позиции теперь опубликовано. Впрочем, этой версии противоречит свидетельство самого Чуковского — 1930 года — о том, что после встречи с Бриками Маяковский приехал в Куоккалу и торжественно сказал, что встретил женщину своей жизни. А встретил он ее в конце июля или даже начале августа 1915 года, уж явно после публикации «Гимна критику» (9 июля) и гипотетического разрыва.

Но что бы ни было в действительности причиной этой ссоры — ухаживания Маяковского за женой Чуковского, поэтический памфлет или раздражение Маяковского против критика, зарабатывавшего на его имени гонорары и славу, — летом 1915 года контакты между ними прекращаются. Правда, в декабре 1920 года, когда Маяковский приезжает в Петроград и читает в Доме искусств «150 000 000», Чуковский пишет о нем в дневнике крайне дружелюбно, что будет продемонстрировано в соответствующей главе. «Окно сатиры Чукроста», которым Маяковский отвечает на лекцию «Две России. Ахматова и Маяковский», тоже вполне доброжелательно:

Что ж ты в лекциях поешь,
будто бы громила я,
отношение мое ж
самое премилое.

Не пори, мой милый, чушь,
крыл не режь ты соколу,
на Сенной не волочу ж
я твою Чукоккалу.

Скрыть сего нельзя уже.
Я мово Корнея
третий год люблю (в душе!)
аль того раннее.

ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Всем в поясненье говорю:
для шутки лишь «Чукроста».
Чуковский милый, не горюй —
Смотри на вещи просто!

Не вполне понятно, впрочем, почему «третий год», когда знакомы они были уже семь лет; предположить, что любовь началась только после Октября, — трудно, да и с чего бы?

Следующий конфликт — и в нем Маяковский выглядит еще хуже — случился в 1927 году. Чуковский в дневнике описывает его так:

«15 июня. Вчера встретил в «Красной» Маяковского и заговорил с ним о Лиде. (Лидия Чуковская в это время в ссылке в Саратове — за антисоветскую листовку, которой не писала. *—Д. Б.)*

— Научите меня, к кому обратиться, чтобы вернуть Лиду в Питер.

— К самой Лиде.

— А не может ли сделать что-нибудь для нее Луначарский?

— Луначарский может дать ей билет в Акоперу. Больше ничего.

— А вы ничего не можете?

— Я послал бы ее в Нарымский край.

Это говорит человек, который за десять лет до того называл меня своим братом».

Мерзость, что сказать. Даже с поправкой на то, что сделали из них всех эти десять лет.

Даже если это месть за распространение сплетни — все равно очень плохо.

Хотя он и хлопотал потом о Лиде и даже о ее подруге, по свидетельствам самой Лидии Корнеевны, — говорить такое отцу нельзя ни при каких обстоятельствах.

Но за ним такое водилось, чего уж. И корпоративной солидарности он не знал. И когда травили Замятина и Пильняка, всего-то за публикации за границей, — написал в статье «Наше

отношение»:

«Повесть о «Красном дереве» Бориса Пильняк (так, что ли?), впрочем, и другие повести и его и многих других не читал.

К сделанному литературному произведению отношусь как к оружию. Если даже это оружие надклассовое (такого нет, но, может быть, за такое считает его Пильняк), то все же сдача этого оружия в белую прессу усиливает арсенал врагов.

В сегодняшние дни густеющих туч это равно фронтовой измене.

Надо бросить беспредметное литературничанье.

Надо покончить с безответственностью писателей.

Вину Пильняка разделяют многие. Кто? Об этом — особо.

Например, кто отдал треть Федерации союзу Пильняков? (Имеется в виду Всероссийский союз писателей, возглавлявшийся Пильняком. — *Д. Б.)*

Кто защищал Пильняков от рефовской тенденциозности?

Кто создавал в писателе уверенность в праве гениев на классовую экстерриториальность?»

Хамство, но и хамство — еще полбеды.

Приходится признать: независимо от личных его качеств, во всем, что касалось партийной линии, он был даже не железным, а железобетонным — и абсолютно глухим к человеческой или писательской солидарности. Это не было трусостью или подхалимажем. Это было идейной установкой, которая есть и в самом сострадательном его портрете — в чертах Паши Антипова (Стрельникова), каким он изображен у Пастернака в «Докторе Живаго». «Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи. Я поняла, что это следствие тех сил, в руки которых он себя отдал, сил возвышенных, но мертвых и безжалостных, которые его когда-нибудь не пощадят».

3

Почему Маяковский в конце концов рассорился с Чуковским, хотя незадолго до смерти встречался с ним почти дружески (об этом см. ниже в записи Чуковского от 14 апреля 1930 года), — сказать трудно. Он мало с кем, кроме тесного кружка единомышленников, поддерживал дружеские отношения и уж точно не дружил ни с кем из критиков, поскольку само их ремесло, как можно судить из «Гимна», представлялось ему малопочтенным; в случае Чуковского, рискнем предположить, ему мешала еще и проницательность лучшего из русских критиков десятых годов. Никому не нравится публичный разбор

собственных лейтмотивов и тайных страхов, никому из разбираемых авторов не нравилась хлесткость, газетная соль критического стиля Чуковского, хотя Маяковский в собственных критических памфлетах не останавливался перед прямыми оскорблениями. Видимо, Маяковскому не без оснований казалось, что Чуковский уловил в нем нечто весьма важное и не слишком приятное, — например:

«К сожалению, нельзя не отметить, что этих как у него слишком много: как, как, как, как. (Он даже цитировал эту инвективу — как собственную — в разговоре с одесской возлюбленной, Женей Хин: «Облако» читать не буду, слишком много «каков». — *Д. Б.)* Сперва это нравится, но скоро наскучивает. Нельзя же строить все стихотворение на таких ошеломительных «как». Нужны какие-нибудь другие ресурсы. Но в том-то и беда Маяковского, что никаких ресурсов у него порой не случается. Либо ошеломительная гипербола, либо столь же ошеломительная метафора. Возьмите «Облако в штанах», или поэму «Человек», или поэму «Война и мир», едва ли там отыщется страница, свободная от этих фигур. Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, словно завиток на обоях. Убожество литературных приемов не свидетельствует ли о психологическом убожестве автора, за элементарностью стиля не скрывается ли элементарность души?

Если прибавить к этому, что почти каждое стихотворение Маяковского построено с тем расчетом, чтобы главный эффект сосредоточивался в двух последних строках, так что две первые строки всегда приносятся в жертву этим двум последним, — бедность и однообразие его литературных приемов станут еще очевиднее. Для того чтобы усилить вторые пары строк, он систематически обескровливает первые.

Вообще быть Маяковским очень трудно. Ежедневно создавать диковинное, поразительное, эксцентричное, сенсационное — не хватит никаких человеческих сил. Конечно, уличному поэту иначе и нельзя, но легко ли изо дня в день изумлять, поражать, ошарашивать? Не только нелегко, но и рискованно. Это опаснейшее дело в искусстве. Вначале еще ничего, но чуть это становится постоянной профессией — тут никакого таланта не хватит».

И это верно. Это, может быть, самое точное, что о Маяковском вообще написано — по крайней мере при жизни; но кто сказал, что поэт должен быть разнообразен — и должен писать долго? Маяковский не был рассчитан на долгую жизнь.

Ресурса для развития у него в самом деле не было, как не было и желания развиваться, как нет в самом его характере способности к переменам; и Чуковский, который всю жизнь менялся, иногда рос, иногда деградировал, — не познал ли полной мерой всех издержек этой гибкости? Гибкость — ключевое слово в разговоре о нем: он и внешне — такой же рослый, такой же некоммуникабельный, такой же уверенный на трибуне и тяготящийся людьми в повседневном общении, — был Маяковскому противоположен. Маяковский стоит монументом — Чуковский вьется ужом, пламенем, вьюном. (Не стану ссылаться на часто цитируемые воспоминания Д. Бабкина о том, как однажды Чуковский в академической капелле говорил вступительное слово, затянул его, Маяковский вытолкал за кулисы трибуну вместе с Чуковским, а в ответ на ропот зала точно так же вывез его обратно на сцену; никакими другими мемуаристами — включая участников инцидента — это не подтверждается, но трудно сомневаться, что Маяковский и Чуковский могли бы на равных бороться за внимание аудитории.)

Правда заключается в том, что Чуковский Маяковского понимал и любил — но сам при этом был ему абсолютно не нужен, кроме как на первых порах для организации скандалов на лекциях; Маяковский не нуждался ни в покровительстве, ни в анализе, ни в том, чтобы критик объяснил ему его самого. Все это формы помощи — а самоубийцы не нуждаются в помощи; или, вернее, нуждаются в том, чтобы их подталкивали к гибели и создавали для этой гибели оптимальный фон.

В день его смерти Чуковский записал в дневник:

«Один в квартире, хожу и плачу, и говорю «Милый Владимир Владимирович», и мне вспоминается тот «Маякоуский», который был мне так близок — на одну секунду, но был, который был влюблен в дочку Шехтеля (чеховского архитектора), ходил со мною к Полякову; которому я как дурак «покровительствовал»; который играл в крокет как на биллиарде с влюбленной в него Шурой Богданович; который добивался, чтобы Дорошевич позволил ему написать свой портрет, и жил на мансарде высоченного дома, и мы с ним ходили на крышу <…> и ходил на мои лекции в желтой кофте, и шел своим путем, плюя на нас, и вместо «милый Владимир Владимирович» я уже говорю, не замечая, «Берегите, сволочи, писателей». В последний раз он встретил меня в Столешниковом переулке, обнял за талию, ходил по переулку, как по коридору, позвал к себе — а потом не захотел (очевидно) со мной видеться — видно, под чьим-то влиянием: я позвонил, что не могу быть у него, он обещал назначить другое число и не назначил, и как я любил его стихи, чуя в них, в

глубинах, за внешним, и глубины, и лирику, и вообще большую духовную жизнь… Казалось, что он у меня еще впереди, что вот встретимся, поговорим, «возобновим», и я скажу ему, как он мне свят и почему — и мне кажется, что как писатель он уже все сказал, он был из тех, которые говорят в литературе ОГРОМНОЕ Слово, но ОДНО, — и зачем такому великану было жить среди тех мелких «хозяйчиков», которые поперли вслед за ним — я в своих первых статьях о нем всегда чувствовал, что он трагичен, безумный, самоубийца по призванию, но я думал, что это — насквозь литература (как было у Кукольника, у Леонида Андреева) — и вот литература стала правдой».

А литература вообще всегда правда: удивительно, что Чуковский до конца дней не потерял способности — может быть, главной для критика, — удивляться этому.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. СОНКА

1

Дело было 5 ноября 1913 года. О знакомстве она вспоминает так. Чуковский — друг ее родителей — позвал 19-летнюю бестужевку Сонку Шамардину, которая очень нравилась ему, на свою петербургскую лекцию в Медицинский институт, посмотреть на живого футуриста, а главное — на триумфального себя. Футурист показался Сонке нагловатым, но завладел всем ее вниманием — больше она никого не видела и не слышала.

После лекции Чуковский предполагал везти ее в Гельсингфорс, но футурист захотел в «Собаку», и все пошли в «Собаку». За столом с ними оказались сатириконцы, но Сонка смотрела только на футуриста, а он — только на нее. Расплел ей волосы, сказал:

— Я вас напишу так.

Читал стихи.

Чуковский периодически умолял ехать домой:

— Я вижу, поэт совершенно оттеснил бедного критика-Так оно и было. Чуковский все отчетливее ощущал свою неуместность, да вдобавок у него разболелась голова. Под конец он сказал, что ему решительно пора, и Соня уходит, потому что он ее проводит.

— Я провожу, — спокойно и властно сказал Маяковский. То ли мигрень, то ли самолюбие заставили Чуковского уйти. Маяковский повез Сонку на Васильевский. Извозчик нашелся на Невском. Был второй час ночи. Маяковский угрюмо молчал, потом в своей манере внезапно и решительно полез обниматься. Сонка принялась молча и отчаянно отбиваться, потом постучала в спину извозчика. Он остановился, и она соскочила.

— Сонка, простите, — сказал Маяковский. — Я должен вас проводить, садитесь, больше не буду.

Она надулась, но согласилась.

Мост был разведен.

— Поехали к Хлебникову! — попросил Маяковский. — Тут рядом!

Разбудили Хлебникова, заставили читать стихи. Он не роптал, только улыбался ясной улыбкой. Маяковский говорил, какой Витечка огромный поэт. Незаметно все трое заснули часам к семи утра, а проснулись в десять, люто голодные. Еды у Хлебникова не было. Пить чай поехали к Бурдюкам. Бурдюки

Сонке не понравились: натянуто, холодновато. Она поехала к себе, Маяковский остался у Бур-люков, вечером договорились встретиться и с тех пор почти не расставались.

«Высокий, сильный, уверенный, красивый. Еще по-юношески немного угловатые плечи, а в плечах косая сажень. Характерное движение плеч с перекосом — одно плечо вдруг подымется выше и тогда, правда, — косая сажень.

Большой, мужественный рот с почти постоянной папиросой, передвигаемой то в один, то в другой уголок рта. Редко — короткий смешок его.

Мне не мешали в его облике гнилые зубы. Наоборот — казалось, что это особенно подчеркивает его внутренний образ, его «свою» красоту».

Никто больше его так не любил. Даже гнилые зубы его любила.

Иногда спрашивал:

— Красивый я?

Иногда подводил ее к зеркалу, обнимал за плечи:

— Красивые мы?

«Помню, как хозяйка квартиры, в которой я снимала комнатенку на Васильевском острове, предложила мне найти другую комнату. От нее не скрылось то, что иногда очень поздно мы приходили вдвоем, стараясь не шуметь, а утром я таскала к себе в комнату воду в графине, чтобы умыться Маяковскому, не показываясь на глаза хозяйке. Как он ходил на цыпочках, с шумом натыкаясь то на стол, то на стул, — и конспирация не удавалась».

Не следует, однако, думать, что если она у него бывала в «Пале-Рояле», а он у нее ночевал на Васильевском, то сразу так уж все и было. Ничего не было. «Я с детства была ушиблена толстовством… Мне хотелось быть сестрой…» Он и называл ее сестрой. «У меня есть Сонечка-сестра» — так это и попало во «Владимира Маяковского», вписал в готовую вещь.

Чуть доходило до очередных его молчаливых и напористых попыток продвинуть отношения к обычному роману, она отвечала таким же молчаливым и упорным сопротивлением.

Он при ней не стеснялся ничего, мог даже сочинять. Работал, как называл это Мандельштам, с голосу: ходит, почти бегает по комнате, произнесет строчку, послушает голос, переставит слово.

Однажды пасмурным петербургским вечером стал при ней наборматывать в пролетке:

— Слушайте… послушайте, ведь если звезды зажигают… После паузы:

— Это будут стихи. Не очень сентиментально, скажи? Ладно, я напишу, а печатать не буду…

Это был, кажется, самый счастливый его роман, весь состоящий из прелестных романтических эпизодов, таких, которыми всю жизнь потом любуешься — вроде наводнения: «Подвал «Бродячей собаки» был залит водой. «Собака» была закрыта, не было света. На полу лежали бревна и доски, чтоб можно было ходить. Никого не было, Пронин был один, когда пришли мы с Маяковским. Потом еще кто-то подошел с девушкой, которую Пронин звал «Луной», а на самом деле она была Надя и училась в театральной школе. Затопили камин. Жарили в камине баклажаны. Сидели у огня. Маяковский не позволял мне ходить по залитому водой полу и переносил меня на руках, шагая по бревнам».

Особенно прелестно почему-то, что баклажаны. Сосиски было бы не так хорошо.

К январю отношения все же перешли в следующую фазу. К этому времени Соня съехала с прежней квартиры, порвала с большинством прежних знакомых, особенно старательно пряталась от Чуковского, чтобы не пришлось рассказывать ему об отношениях с Маяковским. Все-таки он ее нашел, долго таскал с собой по городу — впрочем, она так хорошо пишет сама, что к чему пересказывать?

«Моя «исповедь» перед К. И., которого я очень любила, происходила, вероятно, в январе 1914 года. Было очень холодно. Поздний вечер. Я покорно таскалась за ним по каким-то домам, терпеливо ждала в каких-то полутемных гостиных, грустно пила чай, пока он расспрашивал, записывал, договаривался. Завершение «исповеди» было в Ку-оккале, в дачной бане Чуковского. Домой меня нельзя было пригласить из-за Марии Борисовны. Хорошо, что баня в этот день топилась. Он принес туда свечу, хлеба, колбасы и взял слово, что с Маяковским я больше встречаться не буду, наговорив мне всяких ужасов о нем.

Рано утром — чуть свет — я уехала в Питер, чтоб снова встретиться с Маяковским».

Потом пошли слухи, что во время «исповеди» Сонка рассказала и о своей беременности, и о том, что Маяковский ее якобы заразил. Всего этого быть не могло. Во-первых, беременность и аборт были позже. Во-вторых, ничем он ее не заражал. Чуковский питался более поздними сплетнями. И конечно, был у него насчет Сони личный интерес — иначе бы он этих сплетен не повторял.

2

Сонка, Софья Сергеевна Шамардина, прошла очень типичный советский путь: как многие девушки Серебряного века, — Лариса Рейснер, скажем, — пошла в революцию и стала видным советским работником. Маяковский в двадцать первом все хохотал: Сонка — член горсовета!

Они с Маяковским встречались уже после того, как их роман закончился, — Сонка потом вспоминала об этом с умилением: «Встретились мы бурно-радостно и все общупывали друг друга — лицо, руки, плечи. Я пришла на Большую Пресню, где жили Маяковские. Он в 20 — нет, в 21 год был болен корью. Уже поправлялся. Лежал на коротком диванчике — ноги висели. Еще не вставал. Рубашка на локтях у него была дырявая, а рукава короткие, из них — большие ослабевшие руки. (А может быть, я придумала, что дырявая, — просто стираная.)

В маленькую его комнатку, в которой был еще стол и, кажется, шкаф, стулья, прибегала часто, пока не встал.

Познакомил с матерью и сестрами. Чаем поили и всегда очень приветливо встречали. Помню, что особенно Ольга радовалась и одобрительно относилась к моим посещениям. Нашла в Володиных книгах мои фотокарточки, показывала мне. В эти же дни встретила у Маяковского С. Третьякова — длинный, в парусиновом костюме: «А, вот она Сонка!»

Втроем бродили. А когда Маяковский поправился, я для безопасности водила с собой свою двоюродную сестру. Сначала Маяковский сердился, а потом — ничего. Она была очень хорошенькая. Однажды я преспокойно уснула на этом самом диванчике. А Владимир с Лизой сидели у меня в ногах. На следующий день он говорит: «У нее кожа очень хорошая. Ты ее больше не води с собой»

В Москве в это лето он не ходил в своих желтых кофтах, помнится рубаха-ковбойка. Пиджачок какой-то.

Потом заболела я тягчайшей ангиной. В. В. был уже совсем здоров. Приходил на Новинский бульвар (вернее, Новинский переулок) ежедневно. Или рассказывал что-нибудь, или, скоро забывая о моем существовании, ходил из угла в угол и бормотал стихи. Уже начиналось «Облако»

Когда появились деньги, притащил по старой памяти рислинг, финики, еще какие-то фрукты, но я даже смотреть на них не могла из-за ангины. До сих пор жалко. Так что он сам все выпил и съел дня за два.

Комната в тетиной квартире, где я жила, была какая-то косая. Вот эта кособокая комната казалась ему чем-то из Достоевского.

Все свои новые стихи за то время, что встречались в Москве, прочитывал мне. А может быть, и не все?

К прежней близости не возвращались никогда. Последняя попытка с большим объяснением у калитки в Новинском переулке привела только к закреплению конца нашей любви. Любви ли?

— Ты должна вернуться ко мне.

— Я ничего не должна.

— Чего ты хочешь?

— Ничего.

— Хочешь, чтоб мы поженились?

— Нет.

— Ребенка хочешь?

— Не от тебя.

— Я пойду к твоей маме и все расскажу.

— Не пойдешь».

Сонке принадлежит замечательная реплика: в 1922 году, когда они увиделись в Москве и она была уже «член горсовета», — он ей сказал:

— Все хорошо, и не меняешься ты. Только руки меняются, а так — все прежняя. Только одеть тебя надо, а то ты одета, как Крупская…

— Плохи мои дела! — сказала Сонка. — Раньше ты раздеть меня хотел, теперь одеть…

В Минске, когда она была уже женой партийца Адамовича, тогда предсовнаркома Белоруссии, Маяковский бывал у нее; очень стеснялся мужа. Потом несколько раз прибегал к его помощи, когда Лиле нужна была валюта для заграничных поездок, — Адамович был тогда уже председателем Самсахаротреста и жил с женой в Москве. В 1937 году он застрелился, потому что понимал, что за ним придут. «Когда пришла Шамардина, она была страшно взволнована, все с себя срывала, в частности сорвала белый шарф, рвала его в руках и бросила на стол, нам — всем женщинам — с истерическим криком предложила уйти, что мы и выполнили», — показала женщина-врач, которая диагностировала смерть. Адамович оставил записку: «Прости, Сонюшка, что я так тебя подвел. Попросил тебя итти на конференцию, а сам позором окончил свою жизнь партийца и твоего друга. Прости, целую, прости, не мог устоять против стены недоверия ко мне. Твой Иосиф».

А вскоре забрали и саму Сонку, и вернулась она только через семнадцать лет.

Как ни посмотришь — нет выбора: обязательно свяжешься с самоубийцей. Если бы Маяковский мог себе представить все это! Или он с самого начала все представлял именно так, потому и умолял сжалиться — «У меня есть Сонечка-сестра»?

СОВРЕМЕННИКИ. ГОРЬКИЙ

1

С Горьким получилось очень нехорошо.

И хотя Горький впоследствии хмуро смотрел ему в затылок на фасадах школ и библиотек, хотя оба служили символами советской словесности — один образцовый поэт, другой прозаик, — хотя памятники им стояли на улице Горького в километре друг от друга, отношения между двумя главными классиками соцлита были отвратительные, куда хуже, чем между, допустим, Горьким и Буниным.

Горький распространял о Маяковском грязные слухи.

Маяковский напечатал на него публичный политический донос.

Горький откликнулся на смерть Маяковского насмешливо, почти кощунственно.

Маяковский отзывался о Горьком, по воспоминаниям многих очевидцев, резче, чем о заядлых литературных врагах (с которыми он, как с Полонским, вполне мог дружелюбно общаться при встрече).

Горький восторженно отзывался о раннем Маяковском и весьма скептически — о позднем.

Маяковский ни словом не обмолвился о прозе Горького.

И это очень символично, потому что — помимо личной неприязни — они абсолютно по-разному смотрели на революцию. Горький к 1917 году верил исключительно в культуру, в первостепенную насущность ее сохранения, а Маяковский — в необходимость ее разрушения. При этом, что особенно любопытно, Маяковский на словах призывал к разнообразным зверствам, а в жизни мухи не обидел и всех посильно спасал; Горький же, всю жизнь рисуясь гуманизмом и широкой помощью всем нуждающимся, был человеком абсолютно холодным, людьми чаще всего тяготился и держал в доме толпу, кажется, лишь для того, чтобы все время подпитывать собственное раздражение — главный источник вдохновения, доминирующую эмоцию его желчной поздней прозы. Чем больше патоки в его советской публицистике начиная с 1930 года — тем больше ненависти в прозе. Оба, Маяковский и Горький, написали по поэме под названием «Человек», и формально эти произведения весьма схожие: гимн Человеку в несколько уитменовском духе (хотя Горький тогда Уитмена не читал). Разница в том, что горьковская

поэма невыносимо высокопарна и вообще очень плоха; но это, ладно, вещи вкусовые. Основополагающее различие в том, что Горький пишет о некоем абстрактном Человеке вообще, которого никто никогда не видел; а Маяковский — о Владимире Маяковском, который одет в конкретный жилет, встречает на небесах собственного отца-лесничего и влюблен в реальную женщину с улицы Жуковского.

На первый взгляд Маяковский грешит невыносимым ячеством, а Горький куда благообразнее; но живой Маяковский существует, он нас раздражает, восхищает, нам его жалко, — а человека из поэмы Горького, который все шествует куда-то вперед! и! выше! — нет и не бывает, его никто не видел и не может вообразить. Его окружают такие же абстракции, как сам он: вечно голодная любовь, вечно спокойная почему-то вера, — и ради них он, конечно, стреляться не будет. А Маяковский «застрелился у двери любимой», и в этом его поступке больше человечности и даже, пожалуй, величия, чем во всей чугунной поступи горьковского царя природы.

Горький всю жизнь восхищался человеком вообще — и был беспощаден к конкретному человеку рядом: в дни тяжелой (казалось — смертельной) болезни гражданской жены Марии Андреевой пишет жене предыдущей (9 января 1905 года): «Послезавтра, т. е. 11-го, я должен буду съездить в Ригу — опасно больна мой друг М[ария] Ф[едоровна] — перитонит. Это грозит смертью, как телеграфируют доктор и Савва. Но теперь все личные горести и неудачи — не могут уже иметь значения, ибо — мы живем во дни пробуждения России». Вот как! И на всем протяжении его почти семидесятилетней жизни мы будем видеть удивительные примеры холодности Горького к конкретным людям — при необычайной пылкости относительно «человека вообще». Этот сентиментальный рыдалец умудрился в 1928 году съездить на Соловки, где перед ним прошли тысячи неправедно осужденных, ежедневно мучимых, — и привез оттуда радужный очерк о перековке. Маяковский же, пообещавший «отца облить керосином и в улицы пустить — для иллюминаций», над близкими дрожал так, как не всякая мать дрожит над ребенком. Болезнь любимой заслонила бы ему любую революцию, а мать, с которой у него и в детстве не было особенной близости (всю жизнь на «вы»), он окружал постоянной заботой, даром что она его стихов не любила и не понимала. Горький был гуманистом-теоретиком, Маяковский же — в теории сущий Голем — на практике был надежнейшим товарищем, добрейшим, без тени высокомерия, помощником, и если Горький почти всегда покровительственно-высокомерен (на равных дружил, кажется,

только с Андреевым да, при всех расхождениях, с таким же холодным теоретиком Лениным), то Маяковский ни словом не подчеркивает своего превосходства, а о Хлебникове и даже Асееве говорит с явной белой завистью, добавляя: «Ну ничего, я вот тоже скоро…» Горький, восторженно отзываясь о коллегах, весьма пристрастно и ревниво оценивал их удачи; Маяковский радовался любому чужому успеху. Немудрено, что Горький казался Маяковскому сугубым лицемером, а тот ему — патентованным истериком.

2

История их знакомства подробно описана Марией Андреевой:

«Как-то осенью 1914 года в местечко Мустамяки (ныне Горьковское. — *Д. Б.),* где Алексей Максимович жил на вилле Ланг, приехал какой-то человек. Ко мне пришла снизу служащая и сказала: «Мария Федоровна, там пришел какой-то длинный, очень длинный человек и хочет видеть непременно Алексея Максимовича. Что ему сказать?» Говорю ей: «А вы подождите, я сначала посмотрю и сама скажу». Пошла к Алексею Максимовичу. Он работал. Я не стала его тревожить, у него всегда было обыкновение работать до часу, до половины второго, то есть до того времени, когда наша семья собиралась к обеду.

Жили мы в большом деревянном доме, в верхнем этаже, а низ почти целиком занимала огромная комната, она же гостиная, она же и столовая. В дальней части этой комнаты действительно стоял какой-то очень высокий человек, молодой, довольно красивый. Показался он мне на кого-то похожим, видела я его где-то в Москве, а кто такой — сразу не вспомнила. Подошла к нему и говорю:

— Здравствуйте! Алексей Максимович не может сейчас с вами разговаривать! Вы что, к нему по делу приехали?

Он круто повернулся ко мне, держа руки в карманах.

— Не знаю, как вам сказать. Должно быть, по делу… по всей вероятности, по делу. А в общем просто мне его видеть хочется.

— Чудесно! Так вот и подождите.

У нас стоял еще утренний завтрак на столе. Спрашиваю:

— Вы кофе хотите? Или, может быть, чаю?

— Да, не откажусь.

— Вот и хорошо. Вы посидите, я пойду скажу, чтобы подогрели.

И пошла из комнаты, а он мне вдогонку:

— А вы не боитесь, что я у вас серебряные ложки украду?

Помню, так это мне странно показалось, что я немножко оторопела, но говорю:

— Нет, не боюсь. Да, по правде сказать, у нас и ложки-то не серебряные.

И ушла.

Потом пришла, принесла кофе, пододвинула хлеб, ветчину, что там еще было, прошу:

— Угощайтесь, пожалуйста!

Он посмотрел на меня и говорит:

— Вы на меня не обиделись?

— Нет, не обиделась. А почему вы так сказали?

И тут мне стало мерещиться: да ведь вот кто это, «человек в желтой кофте». Повернулась к нему и говорю:

— А вы не Маяковский?

— Маяковский.

Он широко и весело улыбнулся, и мне бросилось в глаза — молодой, а зубов у него нет.

Так мы с ним немного поговорили. Я спросила его:

— Вы что, приехали с Алексеем Максимовичем познакомиться или у вас действительно дело есть?

— Нет, я бы хотел только познакомиться.

— Вот, — говорю, — влюбитесь вы друг в друга!

— Почему, — говорит, — влюбимся?

— А это уж всегда так: есть люди, которые в него влюбляются, но в которых он не влюбляется, и есть люди, которые в него влюбляются и в которых он влюбляется.

— А я, — говорит, — боюсь!

— Это, — говорю, — хорошо, что вы боитесь! Больше, однако, кажется, что вы вообще ничего не боитесь.

— Это верно.

Говорить больше нам как будто не о чем.

— Давайте, — предлагаю, — пойдем в лес грибы собирать.

— Да я никогда в лесу не был.

— Извините, но этому я поверить не могу. Вам двадцать-то лет есть?

— Ох, — говорит, — мне гораздо больше. — Так он и не сказал, сколько ему лет.

— Ну, пойдемте!

— Я грибов не знаю, никогда их не собирал.

— Ну что же, разберемся. Увидите гриб, вы — ко мне. Покажете, а я скажу, что это — поганка или сыроежка, или еще какой гриб.

Пошли мы. Час или полтора ходили по лесу. И вдруг с него слезла вся эта шелуха. Он стал рассказывать, как был он

маленький, как жил на Кавказе. Рассказывал, что мать его вроде как бы прачка, потом я узнала, что мать у него была учительница. Не знаю, зачем это он сказал: не то посмеяться ему надо мной хотелось, не то еще что. Трудно бывает таких людей сразу понять. (Бессознательное подражание Чуковскому? У него-то действительно прачка. — *Д. Б.)*

Потом он стал мне рассказывать про свои стихи, читать их вслух, и совсем не такие, какие я читала. Помню, мне очень понравилось одно, оно начиналось так:

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
Значит — это кому-нибудь нужно?..

Голос у него хороший был, читал он как хороший актер. В 1918 году я видела его на сцене, — должна сказать, но он был бы великолепным актером, если бы он этим делом занимался.

Потом он прочел стихи:

На дворе, на третьем, петербургском, грязном,
Играют маленькие дети:
Ванька и Танька,
Петька и Манька,
И говорят друг другу:
Ванька, глянь-ка,
А ведь небо-то четырехугольное!

Ужасно меня эти маленькие простые строфы растрогали! Я, может быть, ошибаюсь в именах, но кажется мне, что как раз эти имена он и называл.

Потом он все приносил больше червивые, скверные грибы и очень обижался, что я нахожу маленькие белые, а он все шлюпики, — видно было, что в грибах он действительно ничего не понимает. Страшно радовался, что находил много брусники.

Когда мы вернулись домой, пришли все наши — стол у нас всегда был большой и многолюдный. Слышим: лестница скрипит, спускается Алексей Максимович. Очень было занятно смотреть, как волновался Маяковский. У него челюсти ходили, он им места как-то не находил, и руку в карман то положит, то вынет, то положит, то вынет.

Алексей Максимович вошел, посмотрел на него:

— А, здравствуйте! Вы кто — вы Владимир Маяковский? — Да.

— Ну, отлично, чудесно, чудесно! Давайте обедать! Вы уже познакомились?

За обедом говорил больше Алексей Максимович, а Маяковский больше слушал, и по тому, как он смотрел на Алексея Максимовича, и по тому, как Алексей Максимович на него посматривал, я твердо знала, что мое предположение о том, что они друг в друга влюбятся, правильно, — весьма ближайшее будущее показало, что это так и было. Алексей Максимович сильно увлекся талантливым и темпераментным Владимиром Владимировичем, а Владимир Владимирович, несомненно, чувствовал то, что большинство настоящих талантливых людей по отношению к Алексею Максимовичу, — огромное уважение и благодарность.

Такова была первая встреча Алексея Максимовича с Маяковским.

Помню, Маяковский несколько раз к нам приезжал в Мустамяки.

Очень часто он у нас бывал в Петербурге, на Кронверкском проспекте, когда мы еще жили на пятом этаже. Это было в 1915–1916 годах.

Маяковский писал в это время свои большие поэмы, приносил к Алексею Максимовичу почти каждую главу отдельно, советовался с ним.

По инициативе Алексея Максимовича он стал сотрудничать в журнале «Летопись».

Алексей Максимович очень восторженно относился к поэме «Человек», к поэмам «Война и мир» и «Облако в штанах», нередко он говорил с Владимиром Владимировичем, намечая ряд новых тем. <…> Алексей Максимович восхищался им, хотя беспокоила его немножко, если можно так выразиться, зычность поэзии Владимира Владимировича. Помнится, как-то он ему даже оказал: «Посмотрите, — вышли вы на заре и сразу заорали что есть силы-мочи. А хватит ли вас, день-то велик, времени много?»

Про Маяковского много времени спустя он говорил также, что это чудесный лирический поэт, с прекрасным чувством, что хорошо у него выходит и тогда, когда он и не лирикой мысли высказывает».

Маяковский вспоминает о восторженной реакции Горького на «Облако» иронически и недружелюбно: «М. Горький. Читал ему части «Облака». Расчувствовавшийся Горький обплакал мне весь жилет. Расстроил стихами. Я чуть загордился. Скоро выяснилось, что Горький рыдает на каждом поэтическом жилете. Все же жилет храню. Могу кому-нибудь уступить для провинциального музея». Интересно, что, по воспоминаниям самого Горького, плакал как

раз Маяковский: «Разрыдался, как женщина, чем весьма испугал и взволновал меня». Письмо писано в 1930 году.

Была ли первая встреча в 1914 году — или это ошибка памяти Андреевой? Доподлинно известно, что Маяковский был у Горького в Мустамяках в первых числах июля 1915 года и тогда читал ему «Облако» (а также, по воспоминаниям самого Горького в письме его первому биографу Груздеву, «Флейту-позвоночник», но «Флейта» написана после знакомства с Лилей и ей посвящена, — это уже октябрь пятнадцатого года). Тогда же, в июле, Горький подарил Маяковскому «Детство» (с инскриптом «Без слов, от души»). Но если речь идет о начале июля, проблематичны грибы, тем более успевшие сгнить, — так что, по всей видимости, Андреева все помнит точно и первая встреча состоялась осенью первого военного года, а поездок в Мустамяки было несколько. Люди, полагающие и пишущие, что Маяковский познакомился с Горьким именно летом 1915 года, не учитывают февральских встреч: на презентации, по-нынешнему говоря, «Стрельца» и на вернисаже в «Бюро Добычиной» они уж всяко бы не разминулись.

Вспоминая о встречах в Мустамяках (вероятно, как раз о первом знакомстве), Горький писал Корнею Чуковскому в ответ на его утверждение, будто у Маяковского нет корней, нет прямого предшественника: «Как-то, в Мустамяках, Маяковский изъяснялся в почитании Черного и с удовольствием цитировал его наиболее злые стихи» (впервые опубликовано Харджиевым в сборнике «Литнаследства» «Новое о Маяковском»). Это написано уже после ссоры с Горьким, и ему, видимо, важно подчеркнуть вторичность Маяковского, его неоригинальность (в качестве другого его предшественника он называет Северянина).

3

С футуристами Горький поспешил задружиться, поскольку не хотел отставать от литературной моды и все, что было в литературе перспективного (и, заметим, талантливого), спешил приветствовать, отчасти даже присвоить. Это не такая уж плохая черта — разумеется, на новых явлениях как бы появлялось клеймо «одобрено Горьким», и, значит, сам Горький получал свою долю чужой славы, но и собственной делился щедро. Кто был кому нужнее — футуристы Горькому или он им, — в пятнадцатом году сказать трудно.

В конце февраля 1915 года художница Валентина Ходасевич сказала Каменскому, что Горький приезжает из Финляндии. Дала

адрес. Каменский отправился представляться и представлять футуристов. Бурлюк и Маяковский дожидались поблизости в «Вене» — на случай, если Горький захочет принять и их; но он ограничился Каменским, пообещав, что всех вместе пригласит после. Каменского он, в своей манере, старался очаровать — оставил сначала обедать, потом ужинать, а потом и завтракать. Странные были эти застолья — с вынужденным весельем, с натянутостью, всегда почему-то отличавшей горьковские сборища. Видимо, причина была в том, что сам он ни секунды не вел себя естественно. Бунин — злобный, но зоркий, — запечатлел его манеру постоянно менять маски (и в рассказах можно вычленить у него эту же смену авторских образов — но там масок меньше, две-три, почему многие современники и сетуют, что устные его рассказы были не в пример обаятельнее): «Говорил он громко, якобы от всей души, с жаром и все образами и все с героическими восклицаниями, нарочито грубоватыми, первобытными. Это был бесконечно длинный и бесконечно скучный рассказ — скучный прежде всего по своему однообразию гиперболичности, <…> а кроме того и по неумеренности образности и пафоса». В близком кругу он был другой: «Милый, шутливо-ломающийся, скромный до самоунижения, говорящий уже не басом, не *с* героической грубостью, а каким-то все время как бы извиняющимся, наигранно-задушевным волжским говорком с оканьем. Он играл и в том и в другом случае, — с одинаковым удовольствием, одинаково неустанно, — впоследствии я узнал, что он мог вести монологи хоть с утра до ночи и все одинаково ловко, вполне входя то в ту, то в другую роль, в чувствительных местах, когда старался быть особенно убедительным, с легкостью вызывая даже слезы на свои зеленоватые глаза. <…> На людях он чаще всего басил, бледнел от самолюбия, честолюбия, от восторга публики перед ним, рассказывал все что-нибудь грубое, высокое, важное, своих поклонников и поклонниц любил поучать, говорил с ними то сурово и небрежно, то сухо, назидательно, — когда же мы оставались глаз на глаз или среди близких ему людей, он становился мил, как-то наивно радостен, скромен и застенчив даже излишне». Каменский смертельно устал от него за сутки, проведенные вместе: ему были последовательно продемонстрированы Горький-величественный (и простой), Горький-официальный и Горький-домашний. Он заставил Каменского — хотя и уговаривать особо не надо было — читать «Стеньку Разина». Собравшиеся у Горького издатели и ученые хлопали жиденько. Заговорили о Маяковском — якобы он недавно наскандалил в «Собаке», швырнул в кого-то пивной

бутылкой… Это была неправда, то есть было вовсе наоборот — он прочел «Вам», и в него швырнули бутылкой. Он страшно побледнел и спокойно («а самое страшное — видели? лицо мое, когда я абсолютно спокоен») сказал: «Счастье ваше, что вы промахнулись».

— Маяковский держался великолепно, — сказал кто-то из артистов. — Я бы на его месте эту бутылку поднял и запустил обратно.

Тут пришел Александр Тихонов, будущий соредактор «Летописи», и рассказал, что только что в «Вене» видел Маяковского (не забудем, он там так и сидит с утра), — прекрасно читал прекрасные стихи!

Ученые и издатели разошлись, Горький посетовал на званые обеды («А не позовешь — обидятся!») и сказал, что только теперь, когда все лишние ушли, он испытал настоящий аппетит. Приехали актеры. Начался ужин, актеры показывали скетчи, Каменский читал, Горький басом похохатывал — авиатор насилу вырвался в шестом часу утра и поспешил к Маяковскому в «Европейскую».

— Ты?! Все это время?!! Был у Горького?!!!

— Да!

— Целые сутки?

— И еще оставлял!

— И ты ему не надоел?

— Он велел вас с Бурлюком привести к обеду. Привел. У крыльца Маяковский занервничал:

— А вдруг он не звал? Вдруг тебе показалось?

Горький, однако, был радушен:

— Водочку уважаете?

— Мы пьем только кахетинское, — сказал Маяковский, — к тому же оно тут предусмотрительно поставлено.

— Странно, — сказал Горький. — Каменский вчера пил.

— Боялся вас огорчить, — признался Каменский.

За столом Горький заговорил о литературной политике: молодые враждуют со старыми, а ведь можно дружить! Поэтов и так мало… Надо так: они свое, а вы — свое.

— Прекрасно! — воскликнул Бурлюк. — Запишите мне это, пожалуйста! — и вынул записную книжку.

Горький записал: «Они свое, а мы свое».

Маяковский прочел из «Облака». Горький его со слезами обнял. Восклицал: «Русский самородок!» Подробно расспрашивал, как Маяковский пишет. Маяковский объяснил: вышагиваю, потом записываю. Горький никогда о таком способе не слышал и восхитился. На следующий день поехали к первой российской

галерейщице Надежде Добычиной, в дом Адамини, что на углу Мойки и Марсова поля. Каменский пишет, что смотрели выставку футуристов, — но выставка футуристов («левых течений») открылась там в марте, а «Последняя выставка футуристов Ноль-десять» вообще в декабре, так что либо Каменский ошибся и Горький ездил с ними на выставку год спустя, либо они смотрели у Добычиной выставку «мирискусников». 25 февраля Каменский был зван к Горькому обедать, а потом повез его в «Собаку» — на вечер, посвященный выходу «Стрельца», где у Маяковского были напечатаны куски трагедии и четвертой части «Облака». Горький выступил с краткой речью. После возвращения из эмиграции (февраль 1913 года) это было первое его публичное выступление, и встречено оно было, естественно, овацией. «День» напечатал отчет об этой речи: «Футуристы — скрипки, хорошие скрипки, только жизнь еще не сыграла на них скорбных напевов. Талант у них, кажется, есть, — запоют еще хорошо. Над символистами в свое время смеялись и ругали их точно так же, а теперь они всеми признаны, в славе. Надо внимательнее и любовнее относиться к человеку и к труду человеческому, а творчество тоже труд. У футуристов есть одно бесспорное преимущество — молодость. Жизнь же принадлежит молодым, а не убеленным сединами. <… > В нашей крови «неприятие мира», мы не активны, не умеем любить жизнь. У нас даже есть теории неприятия мира. А футуристы принимают жизнь целиком, с автомобилями, аэропланами. Не нравится жизнь, сделайте другую, но мир принимайте как футуристы. Много лишнего, ненужного У футуристов, они кричат, ругаются, но что же им делать, если их хватают за горло! Надо же отбиваться. В футуристах все-таки что-то есть!»

Поскольку отзывы об этой речи появились в нескольких изданиях сразу и кое-где были перевраны, Горькому пришлось для «Журнала журналов», вышедшего в апреле, дать подробное интервью; это явно не собственноручная заметка, а корреспондентская запись — тут много примет устной речи, а черт горьковского письменного стиля вроде знаменитых тире между подлежащим и сказуемым нет вовсе:

«Русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину. Они мало знают, мало видели, но они несомненно возьмутся за разум, начнут работать, учиться. Их много ругают, и это несомненно огромная ошибка. Не ругать их нужно, к ним нужно просто тепло подойти, ибо даже в этом крике, в этой ругани есть хорошее: они молоды, у них нет

застоя, они хотят нового свежего слова, и это достоинство несомненное.

Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды… молоды.

Вспомним наших крупных, а теперь уже заслуженных, поэтов В. Брюсова и Бальмонта 15 лет тому назад.

В России несомненно нет футуризма, того настоящего, родоначальником которого является итальянский футуризм с представителем его Маринетти. Сочный, одаренный художник, он сжигает шаблоны итальянской старины. Вы понимаете: там давят музеи, великолепная архитектура, давние источники культуры и мысли, но уже отжившие. Нужно уйти из-под громоздких сводов, нужно вылупиться из этой оболочки, и Маринетти силою своего таланта и красок слова заражает молодежь и ведет ее к несомненному ледоходу. Его не остановить. А у нас тут, в России, у нас нет террора старины, нас она не давит…

И все они, этот хоровод галдящих, кричащих и именующих себя почему-то футуристами, сделают свое маленькое, — а может, и большое! — дело, которое очевидно даст всходы. Пусть крик, пусть ругань, пусть угар, но только не молчание, мертвое, леденящее молчание.

Трудно сказать, во что они выльются, но хочется верить, что это будут новые, молодые свежие голоса. Мы их ждем, мы их хотим.

Их породила сама жизнь, наши современные условия. Они не выкидыши, они вовремя рожденные ребята.

Я только недавно увидел их впервые живыми, настоящими и, знаете, футуристы не так уж страшны, какими выдают себя и как разрисовывает их критика.

Вот возьмите для примера Маяковского — он молод, ему всего 20 лет, он криклив, не обуздан, но у него несомненно где-то под спудом есть дарование. Ему надо работать, надо учиться, и он будет писать хорошие, настоящие стихи. Я читал его книжку стихов. Какое-то меня остановило. Оно написано настоящими словами. (Интересно, что за книгу он видел? У Маяковского на тот момент вышли две книги — «Я» с четырьмя стихотворениями и «Владимир Маяковский. Трагедия». Подозреваю, что речь о трагедии — там наверняка ему кое-что пришлось по вкусу. *—Д. Б.)*

Россия, огромная, необъятная… Сколько в ней великих начинаний, сколько сил непочатых. Вы возьмите русского человека. Вялое, дряблое нутро. Ничего определенного, ничего определившегося. Куда попутный ветер потянул, туда и пошел.

В огромной российской толпе нет лица, нет характерных черт.

Как бы смешны и крикливы ни были наши футуристы, но им нужно широко раскрывать двери, широко, ибо это молодые голоса, зовущие к молодой новой жизни.

Наша молодежь пережила большую исключительную полосу. Сначала была эпидемия самоубийств, она унесла много жизней молодых и талантливых; на смену пришла половая проблема, и она исковеркала, погубила навсегда, на всю жизнь много сотен и тысяч душ.

И вот теперь молодежь, я думаю, я хочу верить, — призвана в мир, чтобы освежить сгустившуюся полубольную атмосферу жизни. Ей надо сбросить много хлама, много лишнего и оздоровить свои не совсем здоровые души, и тогда, набравши сил, они выплывут над поверхностью суеты и суматохи…»

Горькому за эту попытку осторожно защитить футуристов доставалось неоднократно, жесточе всего — от вечного его гонителя, нововременского «старого палача», как заклеймил его Дорошевич, Виктора Буренина: «Никто ничего, кроме глупости и наглости, в футуристах не видит, а вот, подите, Максим Горький что-то видит. <…> Может быть, футуристы женят на себе г. Горького? То-то будет занятная свадьба. Г. Горький встанет на свадебном пиру с бокалом бабушкина кваса и начнет речь: «Фур бул дыл»…»

Горький поместил в «Летописи» сочувственную рецензию на «Облако», подаренное ему с инскриптом «Алексею Максимовичу с любовью», — и издал в своем «Парусе» первую большую (116 страниц!) книгу Маяковского: сборник лирики «Простое как мычание». Когда весной 1917 года Горький стал выпускать газету «Новая жизнь», Маяковский был туда приглашен и напечатал там несколько программных вещей — в частности, «К ответу!»:

За что?
Дрожит земля
голодна,
раздета.
Выпарили человечество кровавой баней
только для того,
чтоб кто-то
где-то
разжился Албанией.
Сцепилась злость человечьих свор,
падает на мир за ударом удар
только для того,

чтоб бесплатно
Босфор
проходили чьи-то суда.
Скоро
у мира
не останется неполоманного ребра.
И душу вытащат.
И растопчут там ее
только для того,
чтоб кто-то
к рукам прибрал
Месопотамию.

Актуальная вещь, даже страшно. Как говорил один мой школьник, когда я на уроке прочел кое-что из «Облака», — «Львович, неужели это напечатано?!».

4

13 августа Маяковский из «Новой жизни» ушел. В автобиографии смутно об этом сказано «Россия понемногу откеренщивается. Потеряли уважение. Ухожу из «Новой жизни». Откеренщивается — надо понимать, открещивается от Керенского; но «Новая жизнь» вовсе не была тотально прокеренской. Катанян связывает уход с постановлением ЦК партии большевиков о выходе всех членов РСДРП(б) из редакции. Причиной был партийный список «Новой жизни» на выборах в Петроградскую городскую думу: у большевиков был свой, и они отмежевались. Можно допустить, однако, что Горький в августе 1917 года — судя по «Несвоевременным мыслям» — никак не годился в единомышленники ни большевикам, ни Маяковскому.

Вряд ли мог понравиться Маяковскому такой, например, фрагмент колонки от 2 августа:

«А я думаю, что в этой области (в юриспруденции. — *Д. Б.)* следует ожидать всех возможных изменений к худшему. При монархии покорные слуги Романова иногда не отказывали себе в удовольствии полиберальничать, покритиковать режим, поныть на тему о гуманизме и вообще немножко порисоваться благодушием, показать невольному собеседнику, что и в сердце заядлого чиновника не все добрые начала истреблены усердной работой по охране гнилья и мусора. Наиболее умные, вероятно, понимали, что «политик» — человек, в сущности и для них не

вредный, — работая над освобождением России, он работал и над освобождением чиновника от хамоватой «верховной власти» Теперь самодержавия нет и можно показать всю «красоту души», освобожденной из плена строгих циркуляров. Теперь чиновник старого режима, кадет или октябрист, встает пред арестованным демократом как его органический враг, либеральная маниловщина — никому не нужна и неуместна. С точки зрения интересов партий и политической борьбы все это вполне естественно, а «по человечеству» — гнусно и будет еще гнусней по мере неизбежного обострения отношений между демократией и врагами ее».

Едва ли ему понравился и фрагмент той же колонки, где Горький возмущался бессовестным глумлением над узниками Царского Села — императорской семьей — и особенно негодовал по поводу того, что это позволяет себе еврей, провоцируя тем самым рост антисемитизма. Не то чтобы Маяковский обиделся за евреев, хотя антисемитизма он не прощал и до знакомства с Бриками, — просто ему непонятно было это миндальничанье с царем и его семейством: до «Императора» (1929) оставалось 12 лет, до расстрела Романовых — год, и он же, кстати, всего год спустя после этого расстрела рифмовал в «Советской азбуке» — «Цветы благоухают к ночи, / Царь Николай любил их очень»? (тут же и соответствующая карикатура).

Горький семнадцатого года — особенно второй его половины, когда он писал о большевиках и Ленине куда жестче, чем Питирим Сорокин или Бердяев, — с Маяковским категорически несовместим, и разрыв с «Новой жизнью» — а потом и личный — был неизбежен. Однако окончательной ссоры тогда не было. Маяковский печатался в «Новой жизни», хоть и редко, до середины 1918 года.

Разрыв с Горьким — самый решительный во всей череде его литературных ссор, вообще-то не слишком многочисленных. Когда писатель Чужак уходил из ЛЕФа (из-за «Непопутчицы», которая ему резко и, пожалуй, заслуженно не понравилась), Маяковский сделал все, чтобы его отговорить. Пастернака уламывал до последнего (зато потом не принял его запоздалой попытки примирения в предновогоднюю ночь 1929 года). С Асеевым поругался из-за перехода в РАПП, но уже к апрелю — через три месяца — помирился. Ради дела готов был беречь любые, сколь угодно натянутые отношения. Только с Горьким они на протяжении всех двадцатых проявляли удивительно стойкую взаимную неприязнь; что еще удивительнее — смерть Маяковского ничуть Горького не смягчила. Единственный печатный отзыв Горького на нее содержится в довольно грубой и

неумной статье 1930 года «О солитере», где вся вообще духовная жизнь человека объявляется результатом деятельности неких умственных паразитов; все, что делает человека человеком, — сомнения, религия, соблазн суицида, — провозглашается душевной болезнью, вроде умственного расстройства желудка, вызываемого глистами; а надо строить социализм!

«Миллиарды рублей вырабатывает крестьянин и рабочий, но все эти рубли не попадут в карман «хозяев», а возвращаются трудящимся: идут на вооружение страны машинами, на постройку фабрик, заводов, железных и грунтовых дорог, на расширение транспортных средств, на воспитание миллионов детей рабочих и крестьян.

Но — лирико-истерический глист пищит:

«Тов. Горький! Застрелился Маяковский — почему? Вы должны об этом заявить. История не простит вам молчание ваше».

<…> Маяковский сам объяснил, почему он решил умереть. Он объяснил это достаточно определенно. От любви умирают издавна и весьма часто. Вероятно, это делают для того, чтоб причинить неприятность возлюбленной.

Лично я думаю, что взгляд на самоубийство как на социальную драму нуждается в проверке и некотором ограничении. Самоубийство только тогда социальная драма, когда его вызвали безработица, голод. А затем каждый человек имеет право умереть раньше срока, назначенного природой его организму, если он чувствует, что смертельно устал, знает, что неизлечимо болен и болезнь унижает его человеческое достоинство, если он утратил работоспособность, а в работе для него был заключен весь смысл жизни и все наслаждения ее. По последнему мотиву ушел из жизни один из знаменитых ученых, гигиенист Петтенкопфер, он покончил с собою восьмидесяти трех лет. (Справедливости ради: Петтенкопфер застрелился после того, как пережил жену и троих детей, — но такая сентиментальность в концепцию Горького не вписывалась. Когда доктор Покровский сообщил ему о смерти его сына Максима, единственной реакцией были слова «Это уже не тема», — и, побарабанив пальцами по столу, Горький продолжил разговор о другом. — *Д. Б.)*

Весьма талантливый автор книги «Пол и характер» пессимист Отто Вейнингер застрелился двадцати трех лет, после веселой пирушки, которую он устроил для своих друзей. (Никакой пирушки пессимист Вейнингер не устраивал, он застрелился после недельного затворничества в гостинице, после нескольких приступов безумия, во время которых его преследовала одна и та же слуховая галлюцинация — собачий лай; собака в системе

Вейнингера, изложенной в «Последних словах», была символом несамостоятельности, рабской зависимости. Вейнингер оставил записку «Я умираю, чтобы не стать убийцей», какие уж тут пирушки! Полуобразованность — великая беда; Горький все видел так, как ему удобнее. — *Д. Б.)*

Мне известен случай самоубийства, мотивы которого тоже весьма почтенны: года три тому назад в Херсоне застрелялся некто, оставив такое объяснение своего поступка: «Я — человек определенной среды и заражен всеми ее особенностями. Заражение неизлечимо, и это вызвало у меня ненависть к моей среде. Работать? Пробовал, но не умею, воспитан так, чтоб сидеть на чужой шее, но не считаю это удобным для себя. Революция открыла мне глаза на людей моего сословия. Оно, должно быть, изжилось и родит только бессильных уродов, как я. Вы знаете меня, поймете, что я не каюсь, не проклинаю, я просто признал, что осужден на смерть вполне справедливо и выгоняю себя из жизни даже без горечи». Это был человек действительно никчемный, дегенеративный, хотя с зачатками многих талантов, но, как видите, с отвращением к паразитизму».

Подозреваю, что этот самоубийца из Херсона был столь же реален, как мифический врач из Киева, сообщивший Горькому о сифилисе Маяковского; вымысел вполне в его духе, и тоже, кажется, с намеком на поэта. Ненависть к самоубийству, как и в стихотворении Маяковского о Есенине, тут явно маскирует собственную суицидную манию, служит своеобразным ее вытеснением: Горький в восемнадцатилетнем возрасте стремился к самоубийству столь упорно, что, выстрелив в себя и задев легкое, уже в больнице стал пить из бутыли хлоралгидрат, но так был крепок, что откачали. Вероятно, его довели «социальные условия», хотя сам он оставил записку — «Прошу винить немецкого поэта Гейне, выдумавшего зубную боль в сердце». Везде Гейне, — такое чувство, что он выдумал не только зубную боль в сердце, но и все коллизии российской истории.

В бумагах Горького нашлась заметка — то ли набросок некролога, то ли мысли для себя, чтобы не портить уже собственный некролог:

«Величие человека никогда не совпадало с актом самоубийства. Великих — убивают подлые, как известно. Быть револ<юционером> во время револ<юции> — не трудно, труднее быть таковым хотя бы за неделю до революции. Я хорошо знал М с 14 по 17-й год. В ту пору он пребывал в настроении анархиста, это настроение свойственное его натуре и не редко выражалось в хулиганстве. Утверждаю, что хулиг<анство> результат его истеричности, осложненной раздутым самолюбием,

и столь же болезненной — застенчивостью, которая всегда характерна для самолюбцев.

«Социализм — это для дураков, вроде Феди Раскольникова; я — не глупее Ленина» и т. д. в этом роде.

Типичный декадент, вырожденец.

Зубы.

Брики, Асеевы — загибы к Лефу».

Опубликовано это только в 2008 году, в статье Е. Матевосяна «Пометки Горького в тексте пьесы Маяковского «Баня» (там же исследователь высказывает вполне доказуемое предположение, что Иван Иванович из «Бани», ссылающийся на «Наши достижения» и неумеренно восхищающийся размахом соцстроительства, списан с Горького, так что создателю «Наших достижений» было на что обижаться).

И четыре года спустя не мог Горький успокоиться, борясь, понятно, не с Маяковским, которого давно на свете не было, а с гиперболизмом и, шире говоря, со всем типом декадента-истерика, который никогда в душе революции не примет, потому что революция есть прежде всего дисциплина:

«В докладе Бухарина есть один пункт, который требует возражения. Говоря о поэзии Маяковского, Н. И. Бухарин не отметил вредного — на мой взгляд — «гиперболизма», свойственного этому весьма влиятельному и оригинальному поэту», — сказал он в заключительном слове; не только сам не сказал о Маяковском ничего хорошего, но и Бухарину запретил. Он еще не знал, что Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим. До этой констатации оставался год. А пока ему не нравился гиперболизм и, говоря о мертвом Маяковском, он применил к нему два крайне амбивалентных определения — «оригинальный» и «влиятельный». Даже талантливым назвать поскупился. Оригинальным и влиятельным бывает не только хорошее — чаще как раз наоборот, что мы знаем по собственному горьковскому опыту.

В чем тут проблема? Во-первых, Горький вообще нередко — «не редко», как писал он сам, подчеркивая отрицание, — рвал с теми, кого выпестовал. Можно сказать, что это сознательная — а скорее бессознательная — часть его литературной стратегии. Так получалось потому, что Горький любил благотворительствовать, а это не всем нравилось; больше того, многие перерастали статус его учеников и переходили в разряд конкурентов. Скажем, по воспоминаниям Леонова, Горький, зазвав его к себе в Сорренто после выхода «Вора», обронил в разговоре — «В сущности, я всего лишь публицист», — а Леонов не возразил или возразил недостаточно горячо; в 1931 году Горький пишет восторженное

предисловие к французскому изданию «Соти», а уже в 1935 году реагирует на «Дорогу на океан» — роман куда более глубокий и яркий — резким (правда, неотправленным), раздраженным письмом. Почему так? Думаю, не потому, что леоновская правда о человечестве разочаровала Горького, который и сам считал человечество не слишком удачным проектом; не в правде было дело, а в личном соперничестве. Большой писатель, наделенный вдобавок вкусом, не мог не видеть, что зрелый Леонов пишет лучше позднего Горького.

Нравилось человеку помогать младшим, что поделаешь, не худшая привычка. Но Маяковский к этому был мало приспособлен, он не терпел благодетелей и покровителей, в числе которых в 1913 году оказались и Чуковский, и Репин, и Горький. Всеми ими он пользовался — и всем регулярно хамил, подчеркивая независимость. Допускаю, что Горький оскорблялся больше остальных — он-то умел быть благодарным и помнил всех, кто его поддерживал.

5

Сам повод к ссоре многократно и путано описан: в августе-сентябре 1918 года Горький с чьих-то слов рассказал знакомым, что Маяковский будто бы соблазнил и заразил дурной болезнью некую гимназистку. Так этот эпизод датирован у Марии Андреевой, и оснований сомневаться нет, поскольку еще 9 июня этого года Маяковский опубликовал у Горького в «Новой жизни» сентиментальное, вполне в его духе, и действительно очень хорошее «Отношение к лошадям» (так оно называлось в первой публикации), а уже в конце 1918 года, по воспоминаниям Якобсона, он отзывается о Горьком хуже, чем о ком-либо из современников. Лиля Брик — в записи Галины Катанян — излагает эту историю так: «Мы были тогда дружны с Горьким, бывали у него, и он приходил к нам в карты играть. И вдруг я узнаю, что из его дома пополз слух, будто бы Володя заразил сифилисом девушку и шантажирует ее родителей. Нам рассказал об этом Шкловский. Я взяла Шкловского и тут же поехала к Горькому. Витю оставила в гостиной, а сама прошла в кабинет. Горький сидел за столом, перед ним стоял стакан молока и белый хлеб — это в 19-м-то году! «Так и так, мол, откуда вы взяли, Алексей Максимович, что Володя кого-то заразил?» — «Я этого не говорил» Тогда я открыла дверь в гостиную и позвала: «Витя! Повтори, что ты мне рассказал» Тот повторил, что да, в присутствии такого-то. Горький был приперт к стене и не простил

нам этого. Он сказал, что «такой-то» действительно это говорил со слов одного врача. То есть типичная сплетня. Я попросила связать меня с этим «некто» и с врачом. Я бы их всех вывела на чистую воду! Но Горький никого из них «не мог найти» Недели через две я послала ему записку, и он на обороте написал, что этот «некто» уехал и он не может ничем помочь и т. д.

— Зачем же Горькому надо было выдумывать такое?

— Горький очень сложный человек. И опасный, — задумчиво ответила мне Лиля.

(Перепечатывая архив, я видела этот ответ, написанный мелким почерком: «Я не мог еще узнать ни имени, ни адреса доктора, ибо лицо, которое могло бы сообщить мне это, выбыло на Украину»…)».

Шкловский вспоминал ровно так же:

«Я приехал к Алексею Максимовичу с Л. Брик.

Конечно, Горькому разговор был неприятен, он стучал пальцами по столу, говорил: «Не знаю, не знаю, мне сказал очень серьезный товарищ. Я вам узнаю его адрес»

Л. Брик смотрела на Горького, яростно улыбаясь.

Фамилии товарища Алексею Максимовичу не сказали, и он на обороте письма к нему Л. Брик написал несколько слов, что адреса так и не узнал.

Алексей Максимович на меня не рассердился за мое вмешательство.

Значит, не в такой уж мере считал он себя правым. В дело была пущена самая обыкновенная клевета.

Горький считал Маяковского гениальным поэтом. Он страстно любил стихи о хорошем отношении к лошадям и «Флейту-позвоночник»

Если бы они были вместе, оба были бы счастливее. Меня Маяковский просил остаться у Горького. Все думали, что можно будет сговориться, объяснить.

Вот, не сговорились».

Ходил слух, что в ссоре виноват Чуковский. Он действительно нескольким лицам рассказывал, — Сонка Шамардина впоследствии раскаивалась в своей откровенности, — что Маяковский соблазнил и бросил курсистку. Он даже Сергееву-Ценскому написал об этом в письме (25 февраля 1914 года): «Водился осенью с футуристами: Хлебников, Маяковский, Крученых, Игорь Северянин были мои первые друзья, теперь же, после того как Маяковский напоил и употребил мою знакомую курсистку (милую, прелестную, 18-летнюю) и забеременил и заразил таким страшным триппером, что она теперь в больнице, без копейки, скрываясь от родных, — я потерял к футуристам

аппетит». Но одно дело частное письмо, а другое — прямой навет в разговоре с Горьким, влиятельнейшим писателем эпохи. Притом письмо написано в 1914 году, а ссора с Горьким произошла четыре года спустя. Чуковского как виновника этой ссоры не упоминает напрямую никто из мемуаристов. Более того: как мы уже знаем, в 1915 году Чуковский селит Маяковского у себя на даче (потом, правда, выгоняет), в 1918-м и позже Маяковский общается с Чуковским вполне приятельски, если не дружески; ни намека на ссору — хотя с Горьким сохраняется абсолютная, демонстративная с обеих сторон напряженность.

Разгадка, как говорится, проста: клевету на Маяковского распространял вовсе не Чуковский. Имя истинного виновника ссоры назвала все та же Мария Андреева: «Вокруг Алексея Максимовича всегда было много и хорошего народа, и разной дряни. Среди последних был некий Израилевич Яков Львович. У него была кличка Жак. И этот Жак был безумно влюблен в Лилю Юрьевну Брик. Это было смешно — его соперничество с Маяковским: Моська, которая лает на слона. Он ведь как личность был ничтожен, такой лгунишка. Он пришел к Алексею Максимовичу и сказал (извините за физиологические подробности), что будто бы Маяковский изнасиловал какую-то гимназистку, заразил сифилисом, еще что-то… <…> Рассказывал эту историю с большой истерикой, со слезами, бил себя в грудь… Потом Маяковский что-то писал ему по этому поводу, Лиля приезжала и тоже чуть не со слезами убеждала, что Володя не болел сифилисом. Я Лилю Юрьевну знала только как красивую женщину, ее поведение тогда показалось мне нелепым. Все это было как-то поганенько, мелко… не сам факт, а эта вот слякотность, которая вилась вокруг него». Андреева наговорила это Перцову 16 ноября 1938 года, тот застенографировал, но первая полная публикация — с именем Израилевича — появилась лишь в 2014 году, в исключительно полезной книге «Владимир Маяковский глазами современниц».

Шкловский, как мы помним, не стал валить вину на нелюбимого им Чуковского — видимо, тоже знал истинного виновника (и знал, что Чуковский знает); он сделал крайним уже осужденного Крючкова, как мы помним, но убрал эту нелепость из переизданий. Но и до полной публикации свидетельства Андреевой было, в общем, понятно, в чем — и ком — тут дело: по рассказам Лили (их цитирует Бенгт Янгфелвдт), летом 1918 года, когда вся «семья» жила в Левашове, туда пришло письмо от Жака с требованием немедленного свидания. Маяковский пришел в бешенство. Когда все трое вернулись в Петроград (в августе), он встретил Жака на улице и избил так, что обоих отвели в

милицию. Из милиции отпустили — тоже обоих — только после звонка Израилевича Горькому. Дома Маяковский показал синяки на кулаках — так он молотил Жака; о повреждениях самого поэта история умалчивает. «Вставные зубы (Маяковского. — *Д. Б.)* выбил подравшийся с ним из ревности на улице Жуковского неудачливый поклонник Лили Юрьевны», — вспоминает Тамара Миклашевская-Красина, но, кажется, преувеличивает. Екатерина Баркова утверждает, что Маяковский вообще избегал драк, удирал в случае серьезной опасности (и правда — как-то это совсем не в его натуре, то ли дело словесная пикировка. Чтобы драться, надо уметь ненавидеть, а это совсем не Маяковская эмоция).

Как именно выглядела последовательность событий? Маяковский избил Жака из ревности, и тот, желая отомстить или объясняя Горькому причины драки, сплел историю про сифилис? Или Маяковский (которому из ревности пришлось бы исколошматить пол-Петрограда и значительную часть Москвы) узнал о клевете Израилевича и бил его именно за это? Более вероятным кажется второе: Маяковский драться не любил (отчасти — из гуманизма, ибо «мог убить», а отчасти, думаю, по причине страха за внешность, важный инструмент поэта на эстраде). Как бы то ни было, клевета достигла цели. Лиля Брик тоже в нескольких разговорах упоминала «брехню Жака» и, стало быть, знала истинного автора сплетни. Свидетельство Андреевой, впрочем, тоже половинчато: Жак был для нее не «неким», а вполне добрым знакомым и даже сотрудником, а именно личным секретарем. Что до «слякотности», которая была во всей этой истории, — в основе сплетни, как это часто бывает, лежал факт, но вполне заурядный: от Маяковского забеременела Сонка Шамардина. Дальше все развивалось по обычному закону сплетен: почему она после скрывалась? Наверное, он ее заразил чем-то стыдным. Сначала, как видим, возник слух о триппере, триппера показалось мало… В результате простая история (от Маяковского забеременела курсистка) превратилась в легенду о том, что он заразил гимназистку сифилисом. Все как в классическом анекдоте: поручику Ржевскому рассказали побасенку — «Речка, на речке реечка, у канареечки гонореечка»; вечером Ржевский рычит на балу: «Г-господа! На море корабль, на корабле сто пид…сов, и у всех повальный сссифилис!»

Проблема в том, что зерно этой сплетни пало на добрую почву. Горький подсознательно желал чего-то подобного — и рад был возненавидеть Маяковского, который давно его раздражал: и футуризмом, и нигилизмом, и сотрудничеством с советской властью (с несколько даже опережающим рвением), и растущей

славой (уже не меньшей, чем горьковская), и вызывающей грубостью манер… Эта неприязнь рвалась наружу — и вырвалась бы даже без всякой сплетни; а тут еще и предлог!

Что до самого Израилевича — он и его брат Александр приходились Брикам соседями (жили на Литейном, 46); были детьми богатого лесопромышленника; находились с Каганами в дальнем родстве, почему Жак и называл Лилю шутя своей теткой. Якобсон именовал Жака «настоящим бретером», Евгений Шварц впоследствии отзывался о нем (в «Телефонной книжке») как о человеке сложнейшем, самолюбивейшем и путанейшем. Доброму Шварцу зло всегда казалось загадочным, тайной для него были Олейников с его злорадством и беспощадными шутками, Соллертинский с его цинизмом истинного питерского сноба (он называл Шварца «Ибсен для бедных»)… На их фоне Шварц самому себе казался очень примитивным, хотя он-то был гением, а они всего лишь талантливыми и высокомерными его современниками. Такие люди не любят чистоты, она им смешна, и можно представить, как измывался Израилевич над молодым (на 21 год младше) соперником. Борис Григорьев, кстати, написал в 1915 году отличный портрет Израилевича, на котором видны и горечь, и пресловутая изломанность, и глубокая грусть, часто свойственная снобам. Израилевич был, как утверждает Сергей Серпанов в желтоватой книге «Неизвестный Горький», не только секретарем, но и любовником Андреевой, на каковом посту его сменил уже упоминавшийся Петр Крючков, «Пепекрю»; на этой почве между Крючковым и Израилевичем тоже случилась драка, причем Израилевич — будучи старше на 17 лет — загнал Крючкова под стол. Он занимался коллекционированием картин, работал в Литфонде, в 1932–1934 годах был художником (и художественным консультантом) ленинградского Дома писателей имени Маяковского. Судьба, как видим, иронизировала не только над Маяковским. В 1928 году он был арестован, но вскоре вышел; десять лет спустя был арестован снова, но освобожден в январе сорокового; дожил до 1953 года.

6

Рассмотрим здесь — хотя и сильно забегая вперед — «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», один из самых неприятных человеческих документов в литературной судьбе нашего героя. Это стихотворение, написанное в сентябре 1926 года и впервые исполненное в Киеве на вечере 18 октября в Доме

коммунистического просвещения (сразу после «Разговора с фининспектором» и «Товарища Нетге»), делится на четыре части, слабо между собой соотнесенные; цель его, как и повод, неясна, но попытаемся разобраться. В первой части Маяковский признается, что некогда поссорился с Горьким чуть не до драки, но теперь, «без иронии», хочет поговорить с ним как писатель с писателем. Затем он упрекает его и Луначарского — самых, кстати, частых своих оппонентов, на которых он оттаптывается регулярно, — в избытке доброты и недостатке требовательности: выпестованные и одобренные ими бездари «тычат целый день свои похвальные листы». Луначарскому, по воспоминаниям его жены Натальи Розенель, уже попадало от Маяковского за хорошее отношение к Георгию Шенгели, Горькому сейчас досталось за «Цемент». Он действительно хвалил книгу, а самому автору, которому покровительствовал с 1901 года, писал так: «На мой взгляд, это — очень значительная, очень хорошая книга. В ней впервые за время революции крепко взята и ярко освещена наиболее значительная тема современности — труд.

До вас этой темы никто еще не коснулся с такою силой. И так умно». В какой степени это справедливо — судить читателю, если найдется сегодня читатель «Цемента». Луначарский горячо поддержал роман, утверждая, что «на этом цементном фундаменте» надо строить новую советскую литературу. «ЛЕФ» набросился на роман, опубликовав статью Брика «Почему понравился цемент»: умную, дельную, полную таких же темных намеков, как стихотворение Маяковского, но кому надо — разберется.

«Мы не знаем, как реагирует на него массовый читатель, но официальным критикам, рецензентам, библиотекарям, культпросветчикам, агитпропщикам и прочим зав-литам «Цемент» понравился безусловно.

А между тем, книга плохая.

Понравилась плохая книга. <…>

В его (Гладкова) задание вовсе и не входило рассказывать, как в действительности происходило дело, как постепенно преодолевались трудности восстановления нашего хозяйства. Ему нужно было сочинить чистокровного пролетарского скакуна, блестяще берущего барьер за барьером. Выдумать пролетарского героя, который знать ничего не желает, прет напролом и победоносно оканчивает дистанцию под гром аплодисментов восхищенных зрителей.

Героика — это литературный прием, при помощи которого одному человеку (герою) приписывается сумма деяний (подвигов), являющихся в действительности результатом работы

целого ряда людей. Прием этот давнишний, и социальные корни его с достаточной ясностью вскрыты марксистской критикой. Стоило ли его воскрешать, да еще в применении к такой теме, как строительство советского хозяйства?

Гладков втиснул тему в готовый литературный штамп. Получился Глеб-Ахиллес, Глеб-Роланд, Глеб-Илья Муромец, но Глеба Чумалова не получилось. Форма задушила тему. Это грубая ошибка. Это и есть та плохая формалистика, которую на словах поносят, а на деле поощряют наши присяжные литературные критики.

В «Цементе» есть все, что рекомендуется в лучших поваренных книжках, но повесть получилась несъедобная, потому что продукты не сварены; и только для вида смяты в один литературный паштет. «Цемент» понравился потому, что люди, мало что смыслящие в литературе, увидели в нем осуществление своего из пальца высосанного литературного идеала. Им показалось, что наконец-то мы получили вещь, по всем статьям подходящую под многочисленные литературные тезисы.

А в действительности «Цемент» — плохая, неудачно сделанная, вредная вещь, которая ничего не синтезирует, а только затемняет основную линию нашего литературного развития: преодолеть в трактовке советских тем героический штамп и найти такую литературную форму, которая бы тему не насиловала, а развивала по ей лишь свойственным особенностям.

Нетрудно подвести всех Глебов под Геркулеса. Но кому нужна эта греко-советская стилистика? Едва ли самим Глебам. Скорее тем, кто и советскую Москву не прочь обратить в «пролетарские Афины».

Последний намек ясен — имеется в виду Луначарский, горячо одобривший книгу и известный любовью к античности: именно его дурному вкусу и соответствует «Цемент». Главная претензия не сформулирована вслух: «Цемент» плох тем, что притворяется большой литературой, не имея ни одной из ее примет — ни психологической глубины, ни интеллектуальной новизны (это действительно так). Вместо новой литературы читателю предлагают заново идеологизированный, подкрашенный штамп, вместо героя — плакат, но суть в том, что и вместо новой жизни читателю — жителю, современнику, — предлагается чуть подкрашенный, идеализированный, ухудшенный вариант прежней. Горького и Луначарского — защитников старой культуры — это вполне устраивает; Маяковский и его круг видят подмену — и протестуют не столько политически, сколько эстетически (но ведь и революция их была эстетической, что скрывать).

Заодно попало Иосифу Каллиникову (1890–1934), написавшему «Мощи» («Монахи и женщины») — четырехтомный роман, из которого в издательстве «Круг» напечатали в 1926 году первые три тома. Каллиников, известный куда менее Гладкова, был на тот момент эмигрантом, жил в Праге. Открыл его действительно Горький, способствовавший публикации в СССР книги рассказов «Баба-змея». Про «Мощи» стоило бы сказать чуть подробнее, потому что, честно говоря, это самая плохая книга, которую я вообще держал в руках. Ну то есть совсем плохая. Можно понять, почему Маяковский упомянул ее дважды — в «Письме Горькому» и в стихотворении того же года «Про школу и про учение». «Но… Калинников под партой: провоняли парту «Мощи». Он упорно его так писал — с одним «л» и двумя «н». Не знаю, о чем думал Горький, рекомендуя печатать это сочинение, представляющее собой, как бы сказать, самого плохого Арцыбашева, пересказанного слогом Ремизова. Это цикл слабо связанных между собою, действительно порнографических повествований — но порнографией чего только не называли: не в грязи дело, в искусстве многое допустимо, если талантливо. Но сколь бы трагична ни была судьба самого Каллиникова, книга его производит именно впечатление «болотца длинненького», от которого только нос зажать. Иное дело, что Горький помогал не одним только бездарям (да и «Цемент» на этом фоне — шедевр); но Маяковский, чтобы ударить побольнее, выбрал именно «этого… Калинникова».

При жизни Маяковского, будем справедливы, в советской литературе случилось несколько бесспорных удач, чтобы не сказать более; вряд ли у него были основания говорить о таком уж безрыбье в прозе, добавляя, что «жизнь стиха — тоже тиха». В прозе появились не только обласканный им Бабель, но и совершенно им не замеченные Леонов, Вс. Иванов, Каверин, Федин (ранний — был талантлив и перспективен), Шолохов (вовсе не обратил внимания), Ильф и Петров (высоко оценил, проигнорировав явный намек на собственную личную жизнь и агитки, но печатно и в докладах — ни слова), Катаев, Зощенко (лично общался, публично почти не упоминал), Замятин (не читал, но участвовал в травле), Пильняк (тоже травил), да и проза Пастернака — «Детство Люверс», — и замечательные повести Мандельштама — «Шум времени», «Египетская марка». И обо всем этом он не сказал ни слова, пренебрежительно отмахиваясь. Мирон Петровский основательно проанализировал отношения Маяковского с Олешей, допустил даже, что в «Зависти» есть намеки на Маяковского, он имеет некие сходства с Кавалеровым, и в Аннушке Прокопович при желании можно увидеть отсылку к

Лиле (хотя лично мне тут видится натяжка), — однако не обнаружил «ни малейших свидетельств, прямых или косвенных, что Маяковский был знаком с романом». Да и откуда бы? «Зависть» — книга сложная, а Маяковскому в это время нужны простые ответы, ясные решения. Кто не с нами — тот против нас, а с кем Олеша, против кого он? И главный, лучший роман двадцатых проходит мимо его сознания.

Нет, Маяковский обращается к Горькому не для того, чтобы провести совместный с ним смотр советской литературы. Тут — именно желание «получше уесть». Отсюда третья часть стихотворения — инвектива.

Почему именно в этот момент? Вероятно, потому, что Маяковскому нужен в это время сильный союзник. Время переломное, от революции мало что осталось, торжествует мещанин. Иное дело, что вместо призыва о помощи у него получился полноценный политический донос, смысл которого был очевиден не только Горькому, а подлинный адресат — и подавно не он. У Маяковского бывало такое: обращаясь к собрату вроде бы по делу (и допускаю, что даже искренне), он начинает сводить личные счеты. Сочиняя «Господина народного артиста» (июнь 1927 года), он и вовсе призвал: «С барина, с белого, сорвите, наркомпросцы, народного артиста красный венок!» — что и было исполнено два месяца спустя (24 августа Шаляпина лишили звания). Шаляпин Маяковскому вроде бы не соперник, — хотя еще неизвестно, чей бас в Советской России был знаменитее, — но как можно терпеть, что этот чуждый нам бас, поющий для французов и для эмиграции, остается Народным Артистом… а я, читается в подтексте, так до сих пор и не канонизирован, и более того — травим?! Шаляпинская тема неизбежно возникает в письме его знаменитому другу:

Или жить вам,
как живет Шаляпин,
раздушенными аплодисментами оляпан?
Вернись
теперь
такой артист
назад на русские рублики —
я первый крикну: —
Обратно катись,
народный артист Республики!

Само собой, Шаляпин — эмигрант окончательный и бесповоротный, жертвующий на бывших белогвардейцев, —

удостаивается от Маяковского куда более жестких эпитетов, и мотивы его сведены к чистой корысти — любимый прием провластных пропагандистов: за нас можно быть только по зову сердца, за них — только за звонкую монету. Горький — дело другое, и ведет он себя в Италии куда осторожнее. Формально Маяковский зовет Горького на помощь в борьбе с литературной халтурой, соблазняет героической участью Дзержинского, — а на деле явно призывает «с барина, с белого» сорвать венок пролетарского классика. И поскольку эту главную интенцию не спрячешь, стихотворение разрешается четвертой, заключительной частью — ничего не объясняющей, напыщенной декларацией:

Делами,
кровью,
строкою вот этою,
нигде
не бывшею в найме, —
я славлю
взвитое красной ракетою
Октябрьское,
руганное
и пропетое,
пробитое пулями знамя!

Ну и славишь, и очень хорошо, — но значит ли это, что каждый теперь обязан славить ее только таким образом, только на этой территории? Не следует ли допустить, что у всякого свой путь и своя манера славить знамя? «Оправдайтесь, гряньте» — перед кем ему оправдываться, не перед автором ли? Так ведь это еще неизвестно, кто классово ближе советской власти: Горький-то ей нужнее, он авторитетнее, на Западе его имя весомее. И если уж говорить о близости к главному рычагу этой власти, то есть к чекистам, с которыми Маяковский благодаря Брикам и Агранову общается так коротко, — у Горького с ними куда более крепкие связи: начальник спецотдела ГПУ Глеб Бокий лично возил его на Соловки! (Да и впоследствии дом Горького переполнен агентами, которые его и караулят, и обеспечивают всем необходимым.) Попытка Маяковского заручиться поддержкой Горького превратилась в акт шантажа, если не доносительства: если вы не с нами (то есть лично со мной и моими единомышленниками), то не против ли вы нас (то есть меня и моих сограждан в целом)? Немудрено, что стихотворение в результате не решило ни одной из задач: ударить по авторитету Горького у власти и читателя Маяковский не смог, а горьковской благосклонности не добился

подавно.

Горький — обиделся.

Обиделся сильно.

Французы говорят, что месть такое блюдо, которое хорошо подавать холодным. И в 1931 году, готовя очерк о Ленине к переизданию, Горький туда вписал:

«К Маяковскому относился недоверчиво и даже раздраженно:

— Кричит, выдумывает какие-то красивые слова, и всё у него не то, по-моему, — не то и мало понятно. Рассыпано всё, трудно читать. Талантлив? Даже очень? Гм-гм, посмотрим! А вы не находите, что стихов пишут очень много? И в журналах целые страницы стихов, и сборники выходят почти каждый день».

Тут убито сразу несколько зайцев. Во-первых, сам автор вне подозрений: он-то (в деликатно опущенной реплике) говорит, что Маяковский «талантлив, даже очень»; во-вторых, авторитет Ленина к этому времени уже непоколебим, и защитить Маяковского от этой инстанции мог бы только Господь Бог, в которого большевики не верили. Впрочем, особо доверять Горькому не приходилось: все желающие могли сопоставить текст 1924 года (в «Русском современнике») с публикацией в собрании сочинений. К примеру, он в той же второй редакции дописал гадость про Троцкого, которой в 1924 году не было («С нами, а — не наш»), и вообще широко распоряжался правом очевидца. Дописал он, кстати, несколько абзацев о том, как Ленин любил с ним беседовать, — застраховался, стало быть, и на этот случай. Со многими не любил (они частью перечислены по именам, частью анонимно, на случай, если понадобится рассекретить очередного опального аппаратчика), а с ним — любил. Подпереться авторитетом покойного друга было в это время не лишним. А то могли вспомнить что-нибудь вроде: «За Лениным идет довольно значительная — пока — часть рабочих, но я верю, что разум рабочего класса, его сознание своих исторических задач скоро откроет пролетариату глаза на всю несбыточность обещаний Ленина, на всю глубину его безумия и его нечаевско-бакунинский анархизм». Очень мОглО бы быть несвОевременнО.

7

В чем причина этого упрямого расхождения, этой неприязни, перешедшей в конце концов в ненависть? Ну, во-первых, у Горького так со всеми: он и с упомянутым здесь Гладковым, боготворившим его, поссорился, причем без всякого внешнего повода, на ровном месте. Что называется, «накопились

недоразумения», и — пожалуйста: «Вот уже третий раз вы пишете мне обиженное письмо, и, согласитесь, это говорит о какой-то ненормальности наших с вами отношений. Я думаю, что при наличии таких отношений вам не следует посвящать мне вашу книгу». 16 октября 1932 года, не угодно ли. И так у Горького — ежегодно: как уже сказано выше, не было питомца, с которым он бы не поссорился. Видимо, увлекаясь человеком, он позволял ему больше, чем следовало, а потом демонстративно закрывался, дабы зарвавшийся юнец не забывал про дистанцию. Или ему это зачем-то надо было для самоутверждения — приближать и отталкивать, чтоб помнили свое место. Или это было своего рода топливом для литературы, как, например, у Лимонова, который вечно рвет с друзьями, женщинами, единомышленниками — и на этой реактивной тяге взлетает. Надо было обладать бабелевской скрытностью, или артистизмом и хитростью Алексея Толстого, или раболепием и трудолюбием Авербаха, чтобы задержаться в горьковских любимцах; вернее же всего было вовсе ничего из себя не представлять — тогда у Горького не было повода для ревности. От славы — ранней, обвальной, — он сильно зависел с девяностых годов и не терпел соседства на Олимпе; большевики наконец гарантировали ему то, о чем он больше всего мечтал, — исключительность, непререкаемость, единственность. Они были большие специалисты по строительству иерархий, за это можно было простить любое отступление от ленинизма.

Стратегия Маяковского иная — он как раз маниакально верен друзьям, возлюбленной, направлению, ни с кем не рвет — а если рвет, то мучительно, — и хотя ему случается в раздражении обругать тех, кто ему всем обязан (Кассиля, Кирсанова), за талант он готов прощать и недостаток такта, и отсутствие пиетета. Если он хочет быть единственным и лучшим, то не из личного тщеславия, а ради победы своего дела; даже концертная, эстрадная слава нужна ему как подтверждение литературного качества (тираж и положительные рецензии для него в литературе вообще не аргумент, он склонен дружить и с теми, кто его ругает, если ругают по делу). Ссора и взаимная неприязнь с Горьким — следствие их литературной и человеческой полярности.

На первый взгляд сходство сильнее, чем эта полярность: и Горький, и Маяковский убеждены, что проект под названием «Человек» надо радикально перезапускать. Горькому — младшему современнику Ибсена, в чьей пьесе Пер Гюнт чуть не переплавлен в оловянную ложку, — нравится перековка и переплавка, осуществляемая на Соловках или в Куряжской коммуне у Макаренко. Все социальные отношения — ложь, семья — ложь (и

Горький весьма вольно относится к семейному кодексу, за что и выдворяется из нью-йоркской гостиницы вместе с гражданской женой, со скандалом на всю Америку); вообще Человек — абстрактный, с большой буквы, — достоин всяческого восхищения, но, в сущности, и человека, и Бога еще предстоит создать. Главный же тормоз на пути превращения человека в животное, — к каковому превращению он склонен при первых потрясениях, — культура; Горький обожествляет культуру не только духовную, но и материальную — книгу, картину, китайскую вазу. Русская революция для Горького — зрелого, пожившего, — не перековка или переплавка, а разрушение того единственного, что в России по-настоящему ценно. Культура, цивилизация! Дикость русской жизни одинаково ясна и Горькому, и Маяковскому, но Горький предпочитает бороться с этой дикостью ненасильственными методами (в насильственных он разочарован). Революция не победила, а умножила всю мерзость, которую так убедительно описал Горький в статье «О русском крестьянстве». Он достаточно походил по России, чтобы ее знать (или внушить себе и всем, что знает): видит он прежде всего дикость. Веры в Россию и любви к России у него, в общем, нет: любит он Италию, в нее и переезжает. Сравните «Сказки об Италии» с циклом «По Руси» — и яснее ясного увидите, где он дома.

Маяковский тоже не любит прежнюю Россию, хотя совершенно ее не знает: «Я не твой, снеговая уродина!» И человек нуждается в перезапуске. И, как Горькому, ему интереснее всего именно падшие, последние, отверженные — это им он говорит:

Но меня не осудят, но меня не облают,
Как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами,
знают: я — ваш поэт.

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

Собственно, под этими словами и Горький мог бы в свое время подписаться — если бы они не были так оскорбительно-эпатажны, так явно талантливы.

Разница — и полярность — пожалуй, вот в чем (и как-то страшно это формулировать): Маяковский призывает гибель старого мира и готов в эту гибель вместе с ним броситься. А

Горький готов приветствовать только такую революцию, которая не уничтожит культуру — главное поле его реализации. Маяковский эту культуру как раз отрицает, и защитникам ее традиционных ценностей — Горькому, Луначарскому — шлет самые пылкие проклятия: именно потому, что они вроде бы единомышленники. Но единомышленники-то всего страшнее: им революция нужна для того, чтобы Горький был ее классиком, а Луначарский — самым репертуарным драматургом.

Это неправильно! И Маяковскому революция нужна вовсе не для того, чтобы быть первым и единственным, — а для того, чтобы утвердилось новое искусство, в котором он, может быть, займет значительное и достойное место. Но если не будет нового искусства — не будет ни новой морали, ни новой антропологии.

Проще всего сказать, что Маяковский борется с эстетическим консерватизмом. Но мишень его серьезнее: он борется с теми, кто хочет половинчатой, ограниченной революции. Такой, чтобы все стало новое, а Максим Горький по-прежнему номер один.

Горький готов объявить мещанами (в заметках 1905 года) и Толстого, и Достоевского. Но бросать их с корабля современности не готов — он вообще никого не хочет бросать оттуда. Для него Маяковский — хулиган. И дружить с Маяковским он готов ровно до тех пор, пока эта дружба помогает самому Горькому удерживаться на гребне волны. Он говорит о футуристах вещи, ни к чему не обязывающие: «В этом что-то есть». Или: «Им надо читать Библию… Библию, да». Всем надо читать Библию, если честно, и почти во всех что-то есть. Горькому надо поддержать новую литературную моду, а то — биографию испортишь. Сам над собой трезво иронизируя, он писал в лучший свой период, в 1923 году: «Я хочу быть похороненным в приличном гробе». Маяковский не боится испортить биографию. «Если не будет коммунизма, — говорит он в 1927 году Вазовскому, — тогда не нужны и поэма, и вы, и я». Горькому нужна такая революция, которая бы не поколебала его пьедестал. Маяковскому такая революция даром не нужна. Он готов на посмертное забвение, на статус «старого, но грозного оружия», призывает переписывать его тексты, и «на бронзы многопудье» ему действительно наплевать, не говоря уж про мраморную слизь.

Маяковский всю жизнь говорит то и только то, что хорошо звучит, и потом хоть трава не расти. Горький всю жизнь говорит то, из чего можно извлечь статус, славу, репутацию — и потому в 1917 году отчаянно ругает большевиков, а в 1928-м, к шестидесятилетию, приезжает в СССР: триумфатором, но и собственностью советской власти.

В 1928 году они с Маяковским не увиделись. Горькому было

некогда: то Баку, то Соловки. В разговоре с Сейфуллиной ласково шутил: все время делают кем-то почетным. Был у пионеров — стал почетным пионером. У колхозников — почетным колхозником. Завтра еду в клинику для душевнобольных — видимо, сделают почетным сумасшедшим.

Но ему нравилось, очень нравилось.

С Маяковским все это удалось проделать только посмертно.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЭЛЬЗА

1

Едва ли не единственная, кому он не посвятил вовсе ничего, ни одной поэтической строчки. Но не без ее влияния, видимо, написано «Послушайте». Влияние этой скрытной, мягкой и умной женщины недооценено — все заслонила рыжая эксцентричная сестра.

Могла быть отличная легенда: Пигмалион создал Галатею, влюбился в нее и, по воле богов, оживил. Но тут ему встретилась другая, живая, гораздо лучше Галатеи. Ведь мы, в конце концов, можем создать только то, что в нас есть, — а тянемся сильнее всего к тому, чего в нас нет. Ищешь, ищешь в женщине свое подобие, находишь — и понимаешь, что влюбляются в совсем другое, бесконечно далекое. И ему встретилась другая — допустим, Ариадна. Рыжая. И он оставил Галатею, и самое интересное здесь то, что потом будет с нею.

Сначала она не поверит, ибо не мыслит себя без него. Создание должно очень уж сильно обидеться на создателя, чтобы научиться без него обходиться. И она будет ходить за ним, еще не понимая, что мешает ему.

Потом она смертельно обидится и, не в силах усидеть на месте, кинется избывать эту боль в бесконечном странствии, соблазняя, увлекая, калеча чужие судьбы. Все будут видеть в ней след Пигмалиона, отпечаток его руки, отсвет его гения. И что ей прикажете делать, с кем жить после Пигмалиона? Так она и будет соблазнять и уничтожать, влюблять и рушить. Потому что избавиться от него уже не сможет — Пигмалион от нее неотделим.

Вот так он создал Эльзу. И она потом всем мстила за него. Все в нее влюблялись и были с ней несчастливы — ровно до тех пор, пока не поугас ее пыл, пока сама она не смогла удовлетвориться другим поэтом, на порядок ниже. Эльза Триоле, в девичестве Каган, познакомила Маяковского со старшей сестрой и потеряла его навеки. Но ничего не поделаешь — на всем, что она писала и говорила, на всем, что делала, был уже отпечаток его личности; и ничем, кроме него, она уже не могла насытиться. В нее влюблялись с первого взгляда, ей сулили вечную верность и великие подвиги. Она едва не сломала жизнь Шкловскому. Легенда о ее счастливом браке с Арагоном — поэтом значительным, хоть и далеко не маяковского масштаба, —

продолжает обманывать многих, но об Арагоне она не написала ни слова, а о Маяковском думала и писала всю жизнь.

2

Она родилась в 1896 году и познакомилась с ним семнадцати лет от роду, гимназисткой.

«Я познакомилась с Маяковским, если не ошибаюсь, осенью 1913 года, в семействе Хвас. Хвасов, родителей и двух девочек, Иду и Алю, я знала с детских лет, жили они на Каретной-Садовой, почти на углу Триумфальной, ныне площади Маяковского. А мы — мать, отец, сестра Лиля и я — жили на Маросейке. Каретная-Садовая казалась мне краем света, и ехать туда было действительно далеко, а так как телефона тогда не было и ехали на авось, то можно было и не застать, проездить зря. Долго тряслись на извозчике, Лиля и я на коленях у родителей. Чем занимался отец Хвас — не помню, а мать была портнихой, и звали ее Минной, что я запомнила оттого, что вокруг крыльца, со всех трех сторон висело по большущей вывеске: «Минна». Квартира у Хвасов была большая и старая, вся перекошенная, с кривыми половицами. В гостиной стоял рояль и пальмы, в примерочной — зеркальный шкаф, но самое интересное в квартире были ее недра, мастерские. Вечером или в праздник, когда там не работали, то в самой большой из мастерских, за очень длинным столом, пили чай и обедали.

Старшая девочка, Ида, дружила с Лилей, а я была мала и для Али, младшей, — ей было обидно играть с маленькой. Из развлечений я помню только, как Ида, Лиля и Аля, все сообща, запирали меня в уборную, и я там кричала истошным голосом, оттого, что ничего на свете я так не боялась, как запертой снаружи двери.

И сразу после этих детских лет всплывает тот вечер первой встречи с Маяковским осенью 13-го года. Мне было уже шестнадцать лет, я кончила гимназию, семь классов, и поступила в восьмой, так называемый педагогический. Лиля, после кратковременного увлечения скульптурой, вышла замуж. Ида стала незаурядной пианисткой, Аля — художницей. Я тоже собиралась учиться живописи у Машкова, разница лет начинала стираться, и когда я вернулась с летних каникул из Финляндии, я пошла к Хвасам уже самостоятельно, без старших.

В хвасовской гостиной, там, где стояли рояль и пальмы, было много чужих людей. Все шумели, говорили, Ида сидела у рояля, играла, напевала. Почему-то запомнился художник Осьмеркин, с

бледным, прозрачным носом, и болезненного вида человек по фамилии Фриденсон. Кто-то необычайно большой, в черной бархатной блузе, размашисто ходил взад и вперед, смотрел мимо всех невидящими глазами и что-то бормотал про себя. Потом, как мне сейчас кажется — внезапно, он также мимо всех загремел огромным голосом. И в этот первый раз на меня произвели впечатление не стихи, не человек, который их читал, а все это вместе взятое, как явление природы, как гроза… Маяковский читал «Бунт вещей», впоследствии переименованный в трагедию «Владимир Маяковский».

Ужинали все в той же мастерской за длинным столом, но родителей с нами не было, не знаю, где они скрывались, может быть, спали. Сидели, пили чай… Эти, двадцатилетние, были тогда в разгаре боя за такое или эдакое искусство, я же ничего не понимала, сидела девчонка девчонкой, слушала и теребила бусы на шее… нитка разорвалась, бусы посыпались, покатились во все стороны. Я под стол, собирать, а Маяковский за мной, помогать. На всю долгую жизнь запомнились полутьма, портняжий сор, булавки, нитки, скользкие бусы и рука Маяковского, легшая на мою руку.

Маяковский пошел меня провожать на далекую Маросейку. На площади стояли лихачи. Мы сели на лихача».

3

Они сели на лихача — и понеслось. Эльза никогда не сомневалась в его поэтической гениальности и рекламировала где только могла. Тут же опять возникает любимая тема «вывески» — когда Маяковский оставлял в прихожей у Каганов свою огромную, в 15 сантиметров визитную карточку с желтой надписью по белому фону «Владимир Маяковский», Елена Юрьевна Каган, мать Эльзы и Лили, возвращала ее на следующий день со словами: «Владимир Владимирович, вы забыли вашу вывеску».

Именно благодаря Эльзе он впервые увиделся с Лилей, когда летом 1915 года побывал у них на даче в Малаховке. Именно к Эльзе он пришел на бриковскую квартиру — в знаменитый дом на улице Жуковского, 7, — чтобы там влюбиться в Лилю уже навсегда. О том, чего стоила Эльзе его измена, она никогда не писала, хотя посвятила ему несколько очерков, в том числе французскую книжку «Маяковский, русский поэт» (Лиля высоко ее оценила, указав на ряд неточностей). Напротив, во всех воспоминаниях она пишет, что к самому Маяковскому относилась

«ласково и равнодушно», а любила только его стихи — как любят явления природы, горы, море. Но травма, нанесенная им, была серьезна: Эльза продолжала ранить других только за то, что они не Маяковский, меньше, проще Маяковского. И лишь Арагон — поэт далеко не того масштаба, но сходного темперамента — заменил его.

Их отношения после разрыва (почти не замеченного Маяковским в буре отношений с Лилей) были непросты: так случается, когда роман оборван на взлете. Маяковский, кстати, мечтал сначала о романе «Две сестры» — ему нравилась ситуация последовательной влюбленности в двух кровных сестер, было тут нечто грубое и вместе с тем волшебное, почти сказочное. С Эльзой он часто срывался, иногда часами мрачно молчал (уходить ей при этом запрещал) — впрочем, Хлебников тоже терпеть не мог разговоров, и на одних (на Мандельштама, скажем) его молчание действовало угнетающе, а другим (Петровскому, например) казалось высшей формой общения, разговором без слов. Футуристы знают, что прежние слова недостаточны, и потому предпочитают молчать, особенно когда речь — подспудная, непроизносимая, — заходит о любви. Когда Эльза вышла замуж за француза Андре Триоле и уехала сначала в Париж, а потом с мужем на Таити, Маяковский выпал из поля ее зрения; вернувшись в Москву 1925 года, после семи лет отсутствия, в разгар нэпа, она поразилась более всего двум переменам: все знают Маяковского и в городе есть пирожные! (Трудно сказать, что ее обрадовало больше: ей больше нравилось, когда он был ее собственностью, и масштаб его дарования понимала она одна да еще догадывался Бурлюк.)

Бывая в Париже, Маяковский общался с местными жителями «на триоле» — то есть исключительно при ее посредстве; его бесила эта зависимость, и он часто на ней срывал зло, и она умудрялась это прощать, потому что любила «дядю Володю», как называла его с восемнадцати лет. В Триоле вообще было то, что потом так оценил Шкловский, автор посвященной ей книги «Zoo, или Письма не о любви». («После этой несчастной любви я могу любить только счастливо», — говорил он; вообще, может быть, это да «Сентиментальное путешествие» — вообще лучшее, что он написал.) Ее очарование заключалось в скрытности, мягкости, внутренней тишине — она знала и понимала больше, чем сестра, но не обладала ни ее яркой красотой, ни тем, что принято называть *appeal.* (Шишков, прости.) Есть люди, наделенные такой внутренней тишиной, и с ними действительно хорошо молчать.

Именно во время увлечения Эльзой написано стихотворение «Послушайте!», первой читательницей которого она стала, —

вероятно, самое известное стихотворение Маяковского. Сохранилась авторская запись декабря 1920 года — очень обыденная, без малейшего налета декламационное™ и актерства. Запишем эти стихи без разбивки — так нагляднее их интонация, тоже подчеркнуто будничная:

Послушайте, ведь если звезды зажигают —
значит, это кому-нибудь нужно?
Значит, кто-то хочет, чтобы они были?
Значит, кто-то называет эти плевочки жемчужиной?
И, надрываясь в метелях полуденной пыли,
Врывается к Богу, боится, что опоздал,
Плачет и целует ему жилистую руку —
Просит, чтобы обязательно была звезда,
Клянется — не перенесет эту беззвездную муку.
А после ходит тревожный, но спокойный наружно,
Говорит кому-то: ведь теперь тебе ничего, не страшно, да?
Послушайте! Ведь если звезды зажигают — значит,
это кому-нибудь нужно.
Значит, это необходимо, чтобы каждый вечер над крышами
загоралась хоть одна звезда?

В чем тут, собственно, тайна, и почему это так действует? (Разборов этого текста существует великое множество, большей частью школьнических и плоских, и нет необходимости добавлять к этому свой, но хоть самому-то себе почему бы не объяснить?) Я думаю, тут дело вот в чем: мы говорили уже и не раз еще будем вспоминать о том, что главное противоречие Маяковского (или не столько противоречие, сколько сочетание) — это величие и ненужность, грандиозность и беспомощность, триумфальность во всех проявлениях и поражение по всем фронтам. Так вот звезды для него как раз и есть сочетание грандиозности — и микроскопической малости: величие, которого никто не видит. Если звезды зажигают — и если я, такой огромный и прекрасный, дан вам в ощущении как нечто совершенно неуместное, — значит, это нужно кому-нибудь? И всё стихотворение — на этой двойственности: мощный, рокочущий голос (он ощущается и в самой чрезвычайно убедительной риторике этого текста, в его наступательной образности) настойчиво, почти жалобно умоляет: «Послушайте!» Грохот, рокот, бас, которого никто не слышит. Жилистая рука Бога — владыки всего сущего и вместе с тем Творца, пролетария, который занят непрерывной работой (и,

видимо, у него тоже есть приемные часы — иначе откуда этот страх опоздания). Звезда — это и жемчужина, и плевочек: все великое, что нам дано, — мы воспринимаем снисходительно, как малое; все в неразрывной связи, в единой цепи; все, кажущееся ненужным, необходимо. «Как Бог смел меня создать?» — спрашивал он Женю Ланг. Но, значит, не мог не создать! Кому-нибудь нужно! Великое умоляет, чтобы его увидели — и пощадили. Жалобность и жалкость величия — вот на этой, так сказать, дуговой растяжке все и держится, и в стихотворении, и в мире.

Что такое беззвездный мир — мир, в котором не появляется больше ненужное и великое, — мы уже видели, и сейчас видим; вот почему мы сегодня столько думаем о Маяковском. И Эльза Каган была, вероятно, именно тем человеком, который мог поверить: да, кому-нибудь нужно. В ее тихой ласке, в ее внутренней тишине было знание о том, что все устроено правильно.

4

Эта книга была уже закончена — хотя никакая книга не может быть закончена, в особенности книга о Маяковском, сделавшем ставку на революцию, а отношение наше к революциям никогда не станет однозначным; итога здесь «еще не подвели», да вряд ли и подведут когда-либо. Так вот, эта книга была уже закончена, когда в канун 2016 года появился текст Владимира Березина, автора биографии Шкловского в «ЖЗЛ». Там он вспоминает «футуристическую елку» — встречу 1916 года, устроенную Бриками. Тогда Каменский объяснялся в любви к Эльзе, елка была подвешена к потолку, а на стене висела вырезанная из бумаги корова с надписью «Что в вымени тебе моем?» — типичная Лилина шутка.

Я эту колонку приведу почти полностью, она очень наглядна и замечательно написана, с понятной стилизацией под Шкловского и (через него) Розанова:

«Сырым вечером последнего дня декабря в натопленной квартире посреди молодого столичного города собрались молодые люди.

Немногим из них было больше тридцати — и все они хотели перевернуть мир.

Пока что они перевернули елку.

Елка висела под потолком, макушкой вниз.

Традиция эта — на удивление старая. В ней находят следы

поклонения Святой Троице, говорят, что еще в викторианской Англии так вешали елки.

Говорили так же, что у славян елка была символом смерти, и лапник кидали у гроба, а перевернутая елка, стало быть, должна была отрицать смерть.

Но хозяева квартиры вряд ли задавались такими этнографическими обстоятельствами.

Перевернутая елка была просто символом отрицания привычного — и поэтому скучного мира.

(И, кроме того, в комнате было мало места, что сам автор подчеркивает ниже, все сидели, плотно друг к другу прижатые, елку элементарно некуда было поставить. — *Д. Б.)* Стены были занавешены простынями, на игрушечных детских щитах горели свечи.

Было тесно, гости оказались прижаты столом к стенам.

Еду передавали из кухни над головами гостей.

Сидел среди всего этого хозяин с женой.

Но они устроили не просто елку, а карнавал.

Поэтому хозяин был наряжен неаполитанцем. Пенсне свое он, впрочем, оставил.

Жена его была в шотландской юбке, коротких красных чулках, шелковом платке вместо блузки и белом парике маркизы.

Сидела рядом ее сестра — в высокой прическе с павлиньими перьями. К этой — младшей — сестре стал, разгоряченный вином, свататься авиатор и помещик, по совместительству писавший стихи.

Сидел и человек, что написал ученую работу про птиц, и сам похожий на большую сутулую птицу. Теперь он решил объяснить мир стихами.

Сидели два любовника — одному за сорок, другому двадцать.

Рядом сидел человек, у которого был стеклянный глаз. На щеке у него нарисовали птицу. Одна бровь была выше другой, а пиджак обшит широкой цветной полосой.

В общем, все переоделись.

На молодом поэте, влюбленном в жену хозяина, было красное кашне.

Он казался всем похожим на апаша.

Кудрявый теоретик литературы надел матросский костюмчик, губы его были намазаны и он выглядел, как сам потом вспоминал, «любовником негритянок»

На елке висели черные штаны, из которых клочья ваты торчали, как облако.

Это облако в штанах — ключевые слова к тому, что происходило накануне нового, 1916 года, в квартире на улице

Жуковского, 7.

Молодой поэт в уходящем году написал поэму «Облако в штанах»

Три месяца назад эту поэму издал хозяин квартиры — правда, цензура вырезала из нее многое.

Хозяин вообще издавал разное — на свои деньги. Это были стихи и работы по теории литературы — и они выходили под издательским шифром ОМБ.

Это были инициалы хозяина. <…>

А пока идет война, и человек с птицей на щеке кричит:

— Да будет проклята эта война! Нам всем будет стыдно, что мы держались за хвост лошади генерала Скобелева!..

Молодой поэт писал патриотические стихи, как и многие. Потом всех призвали — одни попали на фронт, а другие остались в молодой столице. Одноглазый, впрочем, не подлежал призыву.

Но сейчас они ждали перемен, и вся эта история с елкой напоминала выкликание будущего.

Елка висела над ними, как люстра — перевернутым смыслом старого мира.

Новый год всегда похож на камлание. <…>

Люди, собравшиеся в квартире на улице Жуковского, выкликали будущее — это ведь так и называлось: «футуристическая елка».

Революция была им дарована.

Все сбылось.

Случились потрясения.

Мир перевернулся, как елка.

А пока одно только новогоднее дерево висело над ними, как дамоклов меч, — потому что, когда переменяется мир, никому не удается уйти от последствий.

Через семь лет, скрываясь от чекистов, облысевший теоретик литературы убежит по льду залива в Финляндию, затем вернется, написав лучшую книгу о Гражданской войне, и потом всю жизнь будет писать книги и каяться. Представить его, лысого и яростного, в новогодней матроске довольно тяжело.

Поэт в красном кашне застрелится через пятнадцать лет. Одна из сестер отравится через шестьдесят три года, другая — умрет через пятьдесят пять лет посередине Франции.

Брат одноглазого, художник, погибнет через два года в Салониках при непонятных обстоятельствах. Другого брата расстреляют через пять лет в Херсоне. Сам одноглазый умрет через полвека в Америке, и его прах развеют над Атлантикой.

Красавец-авиатор, сватавшийся к младшей, придумает слово «самолет», будет переделывать свои поэмы в пьесы, тяжело

болеть, ему ампутируют обе ноги и много лет, весь остаток жизни он будет парализован после инсульта.

(Слово «самолет» существовало с пятидесятых годов XIX века и обозначало пароход, но это не принципиально. — *Д. Б.)*

Один из любовников умрет через девятнадцать лет своей смертью, если смерть бывает чьей-то собственностью. Через четыре года расстреляют его милого друга. (Не через четыре, а через два с половиной, но и это не принципиально. — *Д. Б.)*

А похожий на сутулую птицу поэт через семь лет будет долго в беспамятстве умирать в деревне под Новгородом. Он был Председателем земного шара, оттого у него будет две могилы, а не одна, как и положено Председателю.

А пока все они живы и ждут революции.

Над ними висит елка, целясь в них острием».

Я понимаю, что автор хочет предостеречь тех, кто ожидает и даже жаждет революции — а в условиях, когда пути мирных преобразований фактически заблокированы, как оно и было в 1915 году, такие ожидания естественны. И помнить об ответственности за новогодние камлания действительно не худо, но проблема в том, что елка целится в нас своим острием во всякое время, и часовая стрелка тоже целится, и жизнь, в конце концов, всего одна — так что не попытаться ее изменить в некотором смысле куда глупее и подлее, чем в конце концов, после долгих лет унизительного ожидания, такую попытку сделать. Умрут все. И Василий Каменский был парализован — и умер — не потому, что желал революции; и Хлебников умер, как считают многие, от сухотки спинного мозга, вызванной сифилисом, а тут революция вовсе уж ни при чем; и Владимир Бурлюк погиб еще до октябрьского переворота, и Шкловский свободно мог эмигрировать при царской власти, тоже не слишком благосклонной к эсерам, а Маяковский, скорее всего, без этой революции застрелился бы гораздо раньше — просто чтобы сделать хоть что-нибудь. Ужасно это, когда все разговоры переговорены, все круги по нескольку раз пройдены, а мир застыл и не движется. В конце концов, прав Метерлинк, что добавишь?

«Фея. Ничего не поделаешь, я должна сказать вам правду: все, кто пойдет с детьми, умрут в конце путешествия…

Кошка. А кто не пойдет?..

Фея. Те умрут на несколько минут позже…»

Все умрут. Но некоторые перед этим недолго побудут богами, а паразиты никогда.

Действие четвертое

ФУТУРИСТ
(1913–1923)

ЧЕТВЕРТОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

1

У Маяковского есть странное стихотворение «Несколько слов обо мне самом», образующее не менее странный триптих вместе со стихотворениями «Несколько слов о моей маме» и «Несколько слов о моей жене».

Я люблю смотреть, как умирают дети.
Вы прибоя смеха мглистый вал заметили
за тоски хоботом?
А я —
в читальне улиц —
так часто перелистывал гроба том.
Полночь
промокшими пальцами щупала
меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.
Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть.
Кричу кирпичу,
слов исступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть:
«Солнце!
Отец мой!
Сжалься хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.
Это душа моя
клочьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!
Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!»

Леонид Равич — последний и вернейший его ученик — шел с ним из ленинградского Дома печати с его выставки, которую он привез туда в марте, и увидел, как неподалеку от улицы Дзержинского из школы выбегает вторая смена. Маяковский остановился на них поглядеть, а Равич — «как будто меня кто-то дернул за язык» — вдруг сказал:

— Я люблю смотреть, как умирают дети.

Они двинулись дальше. Маяковский долго молчал, потом сказал:

— Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано… Неужели вы думаете, что это правда?

Странно, что он не взъярился — в другое время Равичу бы не поздоровилось, хоть Маяковский и относился к нему с почти отеческой заботой. Но с этим стихотворением все не так просто — удивительно, что его до сих пор пытаются объяснить либо футуристическим эпатажем, либо душевной болезнью, либо ищут замысловатую метафору. Только Лиля Брик в своих заметках «Анти-Перцов» высказала простую мысль — это стихотворение написано не от собственного лица и даже не от лица прежнего лирического героя. Весь цикл из трех стихотворений написан от имени Бога, потому что кто еще мог сказать о себе нечто подобное? Так мог сказать о себе лишь доведенный от отчаяния гностический Бог, которого провозглашают ответственным за все и вся — в то время как он ничего не может сделать, ибо есть вещи, находящиеся вне его власти. Бог этот называет Солнце — отцом, а Луну — в третьем стихотворении — женой. Загадочная строчка «У меня есть мама на васильковых обоях» получает объяснение — речь об иконе Богоматери, повешенной на стену. Правда, все остальное в этом невнятном стихотворении по-прежнему таинственно: при чем тут магазин «Аванци», торговавший в Питере на Большой Морской, а в Москве — на Кузнецком? О каких заломленных руках речь, если на вывеске ничего подобного не было? Вообще во всем триптихе стихотворение о маме — самое слабое, о жене-луне — лучше, а о себе самом — просто замечательное, только применять его к Маяковскому значит очень уж плохо думать о нем. Александр Гольдштейн посвятил знаменитой первой строчке отдельный абзац: «Величайшая заслуга Вл. М., что он записал эту строку, которая, поворачиваясь, как нож в ране, сдвигает священный архетип русской литературы, столько других культур — архетип умирающего дитяти, ребенка-страдальца. Постоянно изображая его смерть, старая культура тоже очень любила смотреть, как умирают дети: смертями невинных детей переполнено мировое искусство, а прошлое столетие сделало из этой темы свой

фирменный специалитет — Диккенс, всевозможные сентиментальные народолюбцы-идеологи, замороженные трупики-гробики у передвижников. <…> Маяковский выкрикнул детскую смерть, как ее должен был выкрикнуть футурист, перенеся жалость, исступленную жалость с дитяти на самого поэта, который превращается в кощунствующего непорочного страдальца, одновременно умирающего и глядящего со стороны на чужую-свою гибель».

Понятно это кощунство — оно от жалости, очень уж надоели спекуляции на непереносимом (Гольдштейн еще не дожил до распятых славянских мальчиков), но, право же, не стоит заходить так далеко в стремлении оправдать Маяковского: он не от своего имени все это говорит. Лирический герой некоторых — к счастью, не всех, — его стихотворений 1913–1917 годов — богочеловек Владимир Маяковский, ощущающий себя ответственным за все беды и уродства мира: такова авторская позиция в «Трагедии», отчасти в «Тринадцатом апостоле», такова она и в триптихе. Он проходит через новое распятие — почему душа его и оказывается на ржавом кресте колокольни; облако у Маяковского — частое, излюбленное слово, и всякий раз (в том числе в стихотворении о матери) оно обозначает душу, небесный ее аналог, и лирический герой «Облака» — этакая душа в штанах. Звучит смешно, но не смешнее, чем облако. Это Бог, верховная его ипостась, любит смотреть, как умирают дети, это он так издевается над собой в ответ на бесконечные упреки — как же он это терпит? Он не терпит, он всем этим мучается, этот ужас мира ежесекундно распинает его заново. И, может быть, многие обсессии Маяковского были той же природы: он должен был выполнять свои ритуалы, потому что от этого зависело не просто личное благополучие, а спасение человечества.

Он прошел, конечно, огромный путь от яростной мольбы к Солнцу — «Сжалься хоть ты и не мучай!» — до панибратского разговора с ним в «Необычайном приключении» семь лет спустя: солнце перестало быть источником мук и сделалось коллегой, соработником. Но позиция и статус лирического героя изменились мало: только раньше он был распят на ржавом кресте колокольни, а теперь — «лишь на Кремле поэтовы клочья сияли по ветру красным флажком». Распятие, расстрел — какая разница? Он потому и становится новым Христом, что «Христос из иконы бежал»: с прежней церковью он уже несовместим. «Владимир Маяковский» — герой трагедии и нескольких ранних поэм, — богочеловек нового завета, пришедший, чтобы сказать:

Пришел раздуть

душ горны я,
ибо знаю,
как трудно жить пробовать.
Слушайте!
Новая
нагорная
проповедь!

В этом смысле «Мистерия-буфф» естественным образом продолжает трагедию «Владимир Маяковский» — как всякая мистерия получается из трагедии, когда жертва принята и стала началом нового культа. Просто в трагедии герой «Владимир Маяковский» был один среди кошмаров собственного воображения, а в мистерии он пришел к рабочим, дабы указать им путь. Такова эволюция героя, которого сам же Маяковский и сыграл.

В лирике этот период начинается с «Нескольких слов обо мне самом» и заканчивается новым обращением к Солнцу — «Необычайным приключением». В драматургии — начинается «Владимиром Маяковским» (или «Трагедией», как и называлась первоначально эта драматическая поэма), а заканчивается вторым вариантом «Мистерии». Наконец, первая поэма Маяковского «Облако в штанах» зеркально симметрична, в сущности, последней его поэме «Про это» — потому что все, что было после «Про это», уже сделано в другом жанре, и лирический герой там не более чем гид по советской истории. Дальше — конец утопии, смена статуса, постепенное превращение Тринадцатого апостола в Летающего пролетария.

2

«Июль 915-го года» Маяковский обозначил как «радостнейшую дату»: это знакомство с Бриками. Не знаем точной даты, не знаем даже, в первый ли их совместный вечер прочитана только что законченная поэма. Знаем только, что Эля — главная энтузиастка поэмы, написанной не о ней и посвященной не ей, — яростно убеждает всех в гениальности новой вещи и тащит автора в гости к старшей сестре. Этот вечер в конце июля радикально изменил судьбы всех четверых: Эля навсегда потеряла Володю, Володя навсегда нашел Лилю, Лиля навсегда потеряла покой, а Ося оставил все прежние занятия ради литературной критики.

Вот цитированные-перецитированные воспоминания Лили 1956 года: «Между двумя комнатами для экономии места была вынута дверь. Маяковский стоял, прислонившись спиной к дверной раме. Из внутреннего кармана пиджака он извлек небольшую тетрадку, заглянул в нее и сунул в тот же карман. Он задумался. Потом обвел глазами комнату, как огромную аудиторию, прочел пролог и спросил — не стихами, а прозой — негромким, с тех пор незабываемым, голосом:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.

Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда».

Потом, после долгого неловкого молчания, Осип спросил: где напечатано? Маяковский ответил: никто не берет. Все бурно возмутились. Сели за стол. Маяковский развязно требовал чаю. Потом с внезапным смирением спросил, можно ли посвятить вещь Лиле, и, получив разрешение, тут же в рукописи поставил: Лиле Юрьевне Брик. Пошел обычный застольный разговор, но все уже понимали: случилось непоправимое, неясно еще, хорошее или дурное, но несомненно значительное, может быть — великое. Это касалось поэмы, встречи и всего, что происходило за окнами и приобрело внезапно эпические черты.

Что произошло в этот вечер на улице Жуковского, 17? Ведь Маяковский уже видел Лилю и даже говорил с ней; ведь Осип знал модернистскую литературу и читал футуристов; ведь Лиля составила вполне законченное мнение о Маяковском как о туповатом хаме? Но таково действие искусства: в присутствии этой поэмы все словно заново увидели себя и друг друга. Вот представим, что мы с ними жарким питерским июлем, в светлую еще ночь, впервые слушаем «Облако в штанах», еще называвшееся «Тринадцатый апостол», и попробуем понять, что это такое.

«ОБЛАКО В ШТАНАХ»

1

Признаем: более яркого дебюта история русской литературы не знает, да и в мировой примеры редки: разве что Рембо, который в этом возрасте уже прекратил писать. Были авторы, опубликовавшие бессмертный шедевр в юности и никогда потом не прыгнувшие выше этого уровня, — скажем, Олеша; Маяковский уникален тем, что несколько раз брал высоту своего «Облака». «Человек», «Флейта-позвоночник», «Про это» — как минимум не хуже.

«Облако» — вещь удивительно зрелая, и вещь с секретом, потому что «прекрасная цельность формы» — ее, скажем иначе, риторическая убедительность, — заслоняет от нас содержание. Это, впрочем, общая черта сочинений Маяковского, построенных скорее симфонически — при всей его нелюбви к музыке, точнее, непонимании ее. Симфония ведь не пересказывается литературным языком: она, грубо говоря, про соотношение главной и побочной тем, а не про то, как кто-то кого-то любит либо ненавидит. Сам Маяковский формулировал смысл так: ««Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию» — четыре крика четырех частей». Почему долой, с какой стати? Только ли потому, что, по Чуковскому, «вступил в литературу нигилистом и циником, с какой-то зловещей дырой в душе»? Не заметен ли на этой оценке некий отпечаток обиды — Маяковский принялся в гостях у Чуковского ухаживать за его женой, бывшей, кстати, на 12 лет его старше? Едва ли тут нигилизм — скорее тягчайшее оскорбление, с которым нельзя примириться; едва ли это дыра в душе — скорее глубочайшая травма.

Подобие фабулы в «Облаке» все-таки есть, истоки ее — в Одессе, прообраз героини — Мария Денисова, в которую Маяковский влюбился с первого взгляда. Поэма была задумана, когда Маяковский был еще влюблен в Сонку, написана о Марии, посвящена Лиле — и оказалась повествованием обо всех его последующих увлечениях, со всеми их обязательными фазами: бурный штурм — неудача — поиск утешения в лирике, в толпе, в вере, — полное поражение по всем фронтам, равнодушие женщины, переходящее в равнодушие Вселенной, — и сочинение гиперболического богоборческого симфонического текста как универсальная компенсация за все это.

Когда ваш покорный слуга писал, что Окуджава занимал в советском серебряном веке — в семидесятые — нишу Блока, многие называли эту аналогию натянутой. А потом оказалось, что это компаративистика, то есть ничего, можно.

Аналогия между Маяковским и Рембо менее рискованна, она выглядит почти общим местом (Елена Шварц говорила: если бы он умер раньше, он был бы наш Рембо), хотя ни разу еще толком не проведена: Рембо не принято считать поэтом Парижской коммуны. А между тем он им был, и писать бросил в известном смысле потому, что Коммуна была расстреляна. Он был поэтом великих предреволюционных ожиданий и замолчал, когда они разрешились кровавым поражением. Рембо — футурист до футуризма, эпатер и провокатор; и если бы Коммуна победила, он стал бы работать на нее так же самозабвенно, как Маяковский работал на Октябрьскую революцию. А если бы Октябрьская революция проиграла, Маяковский бросил бы писать так же бесповоротно, как завязал с поэзией Рембо. Потому что в 22 года оба уже все сказали — или по крайней мере ничего потом к этому не добавили. Маяковскому довелось пожить той новой жизнью, которую он предсказал. Рембо этой новой жизни не увидел — и ушел в торговлю. Жить-то надо.

Оба полностью состоялись к двадцати двум и прожили по тридцать семь. Оба порождены распадом, отравлены им, оба создали лучшие вещи во время и на фоне большой войны (оба раза с немцами), в атмосфере подъема, сменившегося поражением и сознанием катастрофы.

Да! Кончен человек! Им сыграны все роли!
Но, идолов разбив при свете дня и воли,
Отвергнув всех богов, он оживет опять.

Это прямо из Маяковского — «Я над всем, что сделано, ставлю *nihil»,* — но ровно за 45 лет до него. И разве не тот же, столь знакомый нам по раннему Маяковскому, апофеоз безобразия, похоти и гнили — «Венера Анадиомена»?

Из ржавой ванны, как из гроба жестяного,
Неторопливо появляется сперва
Вся напомаженная густо и ни слова
Не говорящая дурная голова.

И шея жирная за нею вслед, лопатки
Торчащие, затем короткая спина,
Ввысь устремившаяся бедер крутизна

И сало, чьи пласты образовали складки.

И чем вам не «Нате», не пролог «Облака» —

На стуле распластав свой ожиревший зад,
Какой-то буржуа с большим фламандским брюхом
Из трубки тянет дым и, видно, очень рад…

А вот будто из «Войны и мира» — еще александрийским стихом, но уже взорванным небывалой лексикой:

В то время как плевки взбесившейся картечи
Скрежещут и свистят в пространстве голубом
И падают полки близ Короля, чьи речи
Полны презренья к тем, кто гибнет под огнем;

В то время как дано в дымящиеся груды
Безумью превратить сто тысяч тел людских, —
О мертвецы в траве, в день летний, среди чуда
Природы благостной, что сотворила их!.. —

Бог то смеется в окружении узорных
Покровов алтарей, где золото блестит,
То под баюканье осанны сладко спит

И просыпается, когда в одеждах черных
Приходят матери в смятенье и тоске
Вручить ему медяк, завязанный в платке.

И совсем буквальное:

В своих единственных, разодранных штанах
Я брел, в пути срывая рифмы и мечтая.
К Большой Медведице моя корчма пустая
Прижалась. Шорох звезд я слышал в небесах. —
Эй, небо! Снимите шляпу! Я иду.

Маяковский оценил бы это совпадение, если бы знал Рембо. Увы, у нас нет никаких доказательств, что он был знаком с его стихами. Имя слышал, биографию наверняка знал, Верлену даже стихи посвятил — Рембо с простреленной рукой в них не

упомянут:

Да.
Это он,
вот эта сова —
не тронул
великого
тлен.
Приподнял шляпу:
«Comment ça va,
cher camarade Verlaine?»
Откуда вас знаю?
Вас знают все.
И вот
довелось состукаться.
Лет сорок
вы тянете
свой абсент
из тысячи репродукций.
Я раньше
вас
почти не читал,
а нынче —
вышло из моды, —
и рад бы прочесть —
не поймешь ни черта:
по-русски дрянь, —
переводы.

Разговор о том, что если бы Маяковский прожил меньше, он остался бы в истории как Рембо, — не очень интересны; куда интереснее предположить, что в случае победы Коммуны Рембо имел бы все шансы войти в историю как Маяковский, потому что после этой немыслимой, невозможной, фантастической победы появились бы новые формы социального творчества и он не мог в них не включиться. Главная аналогия между Маяковским и Рембо состоит не в том (хотя и в этом тоже), что к двадцати двум годам оба осуществились полностью, — а в том, что этот тип поэта формируется тремя обстоятельствами: одним личным и двумя общественными. Личное — бурное раннее развитие, человеческая и поэтическая акселерация. А общественные — война и революция, возникшая на фоне общенациональной депрессии как единственный способ ее преодоления. Без революции и войны не было бы пафоса Рембо — сначала социального протеста, а затем

мечты об отмене человечества в целом. Оно не справилось. Его пора заменить.

Рембо — о том, как революция не состоялась. Маяковский — о том, как она победила сначала страну, а потом себя.

2

Итак, «Тринадцатый апостол»: рецензируем, словно впервые. Начальное оглушительное впечатление — великолепная запоминаемость: все врезается. Второе чувство — недоумение: про что все это? Неужели права Цветаева, сказав: «Этот юноша ощущал в себе силу, какую — не знал, он раскрыл рот и сказал: «Я!» Его спросили: «Кто — я?» Он ответил: «Я: Владимир Маяковский» — «А Владимир Маяковский — кто?» — «Я!» И больше, пока, ничего».

Лирический сюжет «Облака» разворачивается в четырех плоскостях, по числу частей, и в каждой новой декорации остается неизменным. Маяковский, пожалуй, скорее обманывал читателя, говоря про «четыре крика четырех частей». Скорее это хроника четырех поражений главного героя: первое, стартовое, из-за которого все и развернулось, — отвергнутая любовь. Вторая часть — воспоминание о футуристических гастролях, триумфальных, но и катастрофических, ибо создавшийся в то время имидж хулигана, апаша, чуть не бандита будет преследовать Маяковского всю жизнь, и к реальному Маяковскому эта приросшая маска имеет не больше отношения, чем образ последовательного борца за советскую власть. Третья часть (и слава богу, что никто толком не понимал поэму, воспринимая ее именно как крик, а не как осмысленное и тщательно продуманное высказывание), — пророчество о поражении революции, потому что никакая революция не отменит трагизма бытия, не превратит трагедию «Владимир Маяковский» в мелодраму с оптимистической развязкой. Четвертая часть — прорыв в небеса, и там все тоже заканчивается поражением и отверженностью: «Глухо». «Тринадцатый апостол» — сбывшееся предсказание собственного пути: пришел такой великий, такой огромный — и ничего, ни отзыва, ни перемен, ни сострадания в крайнем случае. Главное противоречие, обеспечивающее «Облаку» столь сильное воздействие на читателя, — кричащий разрыв между авторской мощью, самоуверенностью, силой — и беспомощностью; это, собственно, пафос всего раннего Маяковского: «Какими Голиафами я зачат, такой большой и такой ненужный?»

В самом начале «Тринадцатого апостола» заявлено: «У меня в душе ни одного седого волоса, и старческой нежности нет в ней. Мир огромив мощью голоса, иду красивый, двадцатидвухлетний». Но этот красивый и двадцатидвухлетний явлен нам в непрерывном унижении, поражении, в непрекращающейся катастрофе — и на этом контрасте строится не только «Апостол», но и «Человек», и «Война и мир», и «Во весь голос». Столько всего могу — и ничего не надо! И главная причина, конечно, не в нем: у Христа тоже не получилось, точнее — получилось то же самое.

Ничего не будет.
Ночь придет,
перекусит
и съест.

Видите —
небо опять иудит
пригоршнью обгрызанных предательством звезд?

Пришла.
Пирует Мамаем,
задом на город насев.
Эту ночь глазами не проломаем,
черную, как Азеф!

В сущности, «Облако» — рефлексия на тему недавней футуристической поездки, ее осмысление, еще одно доказательство, что во всей его 22-летней жизни не было события более яркого, даже и тюрьма со всей ее тоской не сравнится с этим триумфальным поражением. Почему поражением? Да потому, что ранняя слава, давшаяся, по догадке Пастернака, без особого труда, сразу заслонила его истинное лицо. Теперь приходится тем же криком, с тем же скандалом доказывать: да нет, я не громила, не скандалист, «Исус Христос нюхает моей души незабудки!».

Сквозь свой
до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.
Почти окровавив исслезенные веки,
вылез,
встал,
пошел
и с нежностью, неожиданной в жирном человеке,

взял и сказал:
«Хорошо!»

И все мы такие же нежные, и солнце померкло бы, увидев наших душ золотые россыпи. Но вот в чем штука — миру всего этого не надо. Можно даже и с такой силой четыре раза подряд орать «Долой!» — и даже научить улицу новому языку, — но первое, что скажет улица на этом языке:

А улица присела и заорала:
«Идемте жрать!»
<…> только два живут, жирея —
«сволочь» и еще какое-то,
кажется, «борщ».

И вся его дальнейшая жизнь пошла по этому сценарию: он собирается Бога раскроить сапожным ножиком, — а Вселенная спит. Звезды, похожие на клещей в собачьем ухе или на уклончивые глаза бесчисленных предателей, — это, конечно, из Бурлюка: «Звезды — черви, (гнойная живая) сыпь!!» Вообще влияний много, «Облако» — не такое уж оглушительное новаторство, Маяковский отличается от прочих футуристов прежде всего внятностью; и даже эпатажа особенного нет, если сравнивать с футуристическим контекстом, — разве что некоторый, тоже вполне в духе «проклятых французов», уклон в эстетику безобразного:

Всех пешеходов морда дождя обсосала,
а в экипажах лощился за жирным атлетом атлет;
лопались люди,
проевшись насквозь,
и сочилось сквозь трещины сало,
мутной рекой с экипажей стекала
вместе с иссосанной булкой
жевотина старых котлет.

Больше всего, если брать культовые сочинения XX века, «Облако» по духу и настроению похоже на сэлинджеровское «Над пропастью во ржи»: то же истерическое самомнение, омерзение к большинству окружающих, несчастная любовь, мечта о грандиозном бунте и возвращение в прежний жалкий статус. Мы думали — мир можно переделать, а с ним нельзя сделать ничего;

мироустройство ненарушимо. И христианского утешения — все-таки миру указан свет, основана новая вера, — у Маяковского нет: он возвращается к отцу — Отцу! — с ощущением окончательного поражения.

И когда мое количество лет
выпляшет до конца —
миллионом кровинок устелется след
к дому моего отца.

Такие настроения хоть раз в жизни (а в подростковом возрасте постоянно) переживает каждый, и потому «Облако» — самый универсальный из текстов Маяковского, предсказавший и его собственную судьбу, и путь всякой плоти. Маяковский раз и навсегда дал подросткам — главным читателям поэзии — множество формул, обозначающих обреченность любых попыток: «Видишь — опять голгофнику оплеванному предпочитают Варавву?» «А самое страшное видели — лицо мое, когда я абсолютно спокоен?» «Сегодня надо кастетом кроиться миру в черепе» — все это ушло в речь задолго до того, как львиная доля его цитат разошлась на газетные заголовки. Прибавьте к этому чрезвычайно эффектные рифмы: «высморкая» (даром что такого слова нет, точнее, не было) — «Бисмарка», «в игры» — «выгорел», «замш» — «замуж», — вообще здорово, заразительно, и запоминается, и просится в пародию. В сущности, вся его дальнейшая жизнь — и даже сама русская революция, подробно описанная в третьей части, — была уже только иллюстрацией к «Облаку»: русский XX век — по крайней мере первая его половина — целиком укладывается в это предсказание.

Тут, впрочем, есть еще один аспект, особенно понятный сегодняшнему читателю. Все-таки 1915 год, то есть ровно сто лет назад, — это время колоссальной усталости, всеобщего взаимного отвращения и даже, пожалуй, стыда за недавний истерический подъем (подъемов и разочарований за очень короткий срок было несколько: несостоявшаяся революция, прерванные Столыпинские реформы, шовинистический взрыв начала войны). Нет больше никаких сил для новой надежды и новой попытки. И тут, среди всеобщего нытья и самоповторов, раздается голос необычайной мощи! Пусть этот голос форсируется сплошь и рядом, пусть срывается даже на фальцет (фальцетом, по воспоминаниям слушателей, читал он — «Эго опять расстрелять мятежников грядет генерал Галифе!») — пусть даже этот голос воспевает всякую дрянь, сплошное нарочитое безобразие, фиксируясь на самых отталкивающих деталях, на грязи, жире, мерзости,

проститутках, больницах и плевках; но явление Маяковского — именно с «Облаком» — напоминало выступление гимнаста-атлета в палате паралитиков. Это было грубо, брутально, громко — и ослепительно. Это значило, что есть еще жизнь. И то, что это поэма о поражении, только добавляло ей обаяния: громко и виртуозно высказано то, что чувствовали все. Из прозябания получилась трагедия. И с 1915 примерно года по 1918-й, пока он не стал окончательно ассоциироваться с варварской новой властью, — Маяковского любили все.

ЛИЛЯ И ОСИП

1

Мне кажется, большинство людей, пишущих об этом «странном русском романе», делают понятную ошибку: они ставят в центр повествования Лилю Брик, поскольку так получается эффектнее, а между тем место ее в истории русского авангарда (и в частной судьбе Маяковского) с безжалостной точностью определил Шкловский, когда в 1926 году Лиля Брик на лефовском заседании стала осуждать Пастернака: он, оставаясь формально членом ЛЕФа, отдал Полонскому в «Новый мир» первую часть «Лейтенанта Шмидта». Лиля сочла это предательством, и Шкловский вспылил:

— Ты домашняя хозяйка! Ты здесь разливаешь чай! (по другой версии — «Дело домашней хозяйки разливать чай, а не говорить об искусстве!»).

Он потом объяснял, что в пылу оговорился: хотел сказать — «хозяйка дома», это не так обидно.

— Володя! — крикнула Лиля. — Выведи Шкловского!

Маяковский стоял неподвижно, со страдальческим выражением.

— Не беспокойся, Володичка, — сказал Шкловский, — я сам сейчас уйду и больше сюда не приду.

В общем, он все сказал правильно. Она там разливала чай, душой ЛЕФа — и вообще русского послереволюционного авангарда — был Маяковский, а мозгом — Брик. Осип, а не Лиля, — главный человек в судьбе Маяковского, истинный организатор и руководитель «Левого фронта» (Маяковский к руководству чем-либо был очень малоспособен — мог всех зажечь, но контролировать не умел). И в ЛЕФе Брик лидировал вовсе не благодаря административным талантам (как, скажем, Авербах в РАПП — неутомимый бюрократ от литературы, начетчик, классический начальник без каких-либо творческих способностей), а потому, что — «он управлял теченьем мыслей, и только потому…». Брик был одним из лучших русских литературных критиков, а по свидетельству Романа Якобсона — умнейшим человеком, который ему встречался; это тем более замечательно, что потребности много писать, самоутверждаться, фиксировать собственные открытия у него, в общем, не было. Если бы издать все его теоретические работы (к чему призывал Шкловский) плюс единственную опубликованную повесть

«Непопутчица», получится том страниц на триста.

Почему этот человек всегда оставался в тени знаменитой жены и великого друга? Потому что так ему было удобно. Потому что в России — советской, досоветской или постсоветской, — если хочешь делать то, что тебе интересно, и чтобы не отвлекали постоянно то славой, то арестами, — нужно научиться быть незаметным. Это особый дар, он есть только у людей исключительно высокой душевной организации. Нужно постоянно выпадать из чужого зрения, не позволять сосредоточиться на себе. Брика видели только те, кто был ему в чем-то равен. Для остальных его заслоняли более яркие персонажи — тот же Якобсон. Между тем подлинным основателем ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка) был Брик, и собирался ОПОЯЗ у него на квартире, и главным стимулом к появлению формальной школы стал интерес Брика к стихам Маяковского. Он впервые, кажется, столкнулся с чем-то принципиально непонятным, с чем-то, перед чем пасовали его строгий, именно формализованный интеллект, его логика шахматиста. И это очень по-бриковски — подойти к вулкану по имени Маяковский со статистическими методами, разобраться, как это работает.

Он родился 16 января 1888 года в Москве. Его сестра Вера училась с Лилей Каган в гимназии, и Осипа выбрали руководителем политэкономического кружка, созданного гимназистками в начале 1905 года. Осипа к тому моменту только что выгнали из восьмого класса гимназии № 3 — «за революционную пропаганду». Лиля вспоминает: «Все наши девочки были влюблены в него и на партах перочинным ножом вырезали «Ося». Вера спросила Лилю — как ей понравился Ося. Лиле было 13, она много читала, а о мальчиках почти не думала. «Как руководитель кружка — очень».

У нее в воспоминаниях есть замечательная проговорка. После долгих телефонных разговоров, совместных прогулок и елки у Бриков Ося спросил Лилю, уже четырнадцатилетнюю: «Вам не кажется, что между нами что-то большее, чем дружба?» «Мне очень понравилась формулировка, и от неожиданности я ответила: «Да, кажется». В том и был секрет его успеха: людям нравились его формулировки. Может быть, основанный им формальный метод держится на его формальном даре — даре словесно оформлять все наиболее ярким и убедительным образом; и Маяковский в этом ему сродни. Лиле нравились люди, умеющие формулировать. Сама она многое чувствовала, но назвать не могла. В огромной степени Лиля — Осино произведение, он ее сделал и всегда оставался ей особенно мил:

«Про такую любовь я никогда не слышала. Вместе с ним умерла я». Вероятно, он действительно был умнее прочих и умел давать вещам те имена, с которыми они делались переносимы.

Интересно, что в этих отношениях он всегда был холоднее, осторожнее, чем она. Вдруг сказал, что недостаточно ее любит, и они перестали видеться. Потом начали снова — и опять ежедневно. «Я хотела быть с ним ежеминутно, у него не оставалось времени даже на товарищей. Я делала все то, что 17-летнему мальчику должно было казаться пошлым и сентиментальным. Когда Ося садился на окно, я немедленно оказывалась в кресле у его ног, на диване я садилась рядом и брала его руку. Он вскакивал, шагал по комнате и только один раз за все время, за полгода должно быть, Ося поцеловал меня как-то смешно, в шею».

Летом 1907 года они с матерью уехали в Тюрингию. Вернувшись, Лиля встретила Осю в Каретном — впервые увидела его в пенсне и нашла каким-то постаревшим. Но и постаревший он казался ей единственным: «Я держалась холодно и независимо и вдруг сказала: «А я вас люблю, Ося».

В следующие пять лет (Лиля пишет — семь, но поженились они 26 марта 1912 года) у Лили было множество романов, и Ося увлекался разными красавицами, но во время периодических встреч Лиля повторяла, что любит его. Наконец осенью одиннадцатого они встретились в Художественном театре — сразу после возвращения Лили из очередного заграничного вояжа, в Мюнхен, где она училась скульптуре. На следующий день пересеклись вновь, на еврейском балу. На следующий день пошли пить кофе, и Ося внезапно сказал: выходи за меня замуж, не отказывай, ведь ты моя весна. Она опознала цитату — «Вишневый сад» — и тем пленила его окончательно. Родители Брика не одобрили брака. Брик-а-брак. Лиля, по собственному признанию, пленила их тем, что вместо предполагавшегося брильянтового колье попросила в качестве свадебного подарка рояль: «Из этого они вывели заключение, что я культурна и бескорыстна». До возвращения родителей из-за границы молодые уже жили вместе, у Оси, сестра Вера тоже собиралась замуж, и жених ее почти все время проводил в той же квартире; младший брат Брика, Павлик, изнемогал: «Везде целуются!» Впрочем, ночами все больше философствовали, и обнаружилось полное сходство Лилиных убеждений с Осиными (каковы были эти убеждения — мы не знаем, но едва ли вполне материалистическими: тогда и философствовать было бы не о чем). Лиля сдержанно упоминает, что говорилось «о сверхъестественном». Вряд ли два столь развитых и по-своему совершенных существа не считали себя

отчасти сверхъестественными — а потому и не могли вовсе уж ни во что не верить; по моим наблюдениям, между самооценкой человека и его способностью поверить в Бога существует прямая связь. Не верит разве тот, кто уж вовсе не находит в себе ничего удивительного. Все это очень напоминает набоковскую «Аду», сходство на грани родства, разговоры о сверхъестественном («Ты веришь в Терру?») — но там еще и почти звериная страсть, которой в случае Бриков не было, по крайней мере с одной стороны.

Лиля сняла квартирку на улице Жуковского, 7, обставила ее со вкусом, без роскоши, и сразу после свадьбы — отказавшись от путешествия — они отправились к себе. Там-то и произошло то, о чем так долго мечтали: «А когда мы легли в постель, взяли с собой наше шампанское»… Маяковский после знакомства все допытывался: расскажи мне про первую брачную ночь, как это было?! Она, по собственным словам, долго отнекивалась (вряд ли уж очень долго — она любила об этом вспоминать) и вызвала такую бурю, что впредь разговоров на эту тему не было.

Стихотворение, которое он из этого сделал, — «Ко всему», — абсолютный шедевр, блистательный пример лирического самоподзавода. И вот смотрите, «как это работает». В реальности — Ося, который давно живет своей жизнью и Лиле предоставляет полную свободу; все трое уже объяснились, и Маяковский стал фактически членом семьи; Лиля им увлечена, хотя все еще боится его регулярных истерик. Ревновать не к кому и незачем — разве что к тому, что первая брачная ночь досталась не ему (хотя ни о какой невинности невесты к этому моменту говорить не приходилось: были уже и романы, и аборт, после которого Лиля навеки лишилась способности к деторождению). И вот из одной сцены ревности вырастает грандиозное проклятие всему человечеству с обещанием так ему мстить, чтобы на площадях тысячу лет возглашали анафему мстителю и его последователям. Как не вспомнить Толстого, — «Лир требует, чтобы все выли. «Если бы у меня, — говорит он, — были все ваши языки и глаза, я так употребил бы их, что небеса треснули бы».

Вот он, ранний, весь на этом построен: если ты (Мария, Лиля, любая) — не моя, то пусть все погибнет. Если мир не мой, то не доставайся же он никому. Нормальная подростковая реакция на любовную или любую иную неудачу. Вряд ли он так думает — и вряд ли даже так чувствует, — но структура текста остается неизменной: аааaа, не хочу, не могу, обидели, хорошо же. Все его ранние вещи можно было бы объединить в сборник «Хорошо же»:

В грубом убийстве не пачкала рук ты.

Ты
уронила только:
«В мягкой постели
он,
фрукты,
вино на ладони ночного столика».

Любовь!
Только в моем
воспаленном
мозгу была ты!
Глупой комедии остановите ход!
Смотрите — срываю игрушки-латы
я,
величайший Дон-Кихот!
<…>
Довольно!

Теперь —
клянусь моей языческой силою! —
дайте
любую
красивую,
юную, —
души не растрачу,
изнасилую
и в сердце насмешку плюну ей!

Око за око!

Севы мести в тысячу крат жни!
В каждое ухо ввой:
вся земля —
каторжник
с наполовину выбритой солнцем головой!

Око за око!
Убьете,
похороните —
выроюсь!
Об камень обточатся зубов ножи еще!
Собакой забьюсь под нары казарм!
Буду,
бешеный,

вгрызаться в ножища,
пахнущие потом и базаром.
<…>
И когда,
наконец,
на веков верхи став,
последний выйдет день им, —
в черных душах убийц и анархистов
зажгусь кровавым видением!

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.

Ну отлично же! И особенно, конечно, эта Земля — всегда наполовину солнечная, наполовину ночная, — увиденная как голова каторжника. Нет, не потому, конечно, что он мечтает всю Землю превратить в огромную каторгу, — а потому, что она так ему видится, полная бесконечного унижения, ни на секунду не прерываемого страдания. Еще бы ему не стать первым поэтом революции, когда главная его эмоция — сугубо революционная: уничтожим все, что не наше! Потому что присвоить — нельзя, оно все равно никогда нашим не будет. Тогда давайте уничтожать, да так, чтобы небу жарко стало. Не совсем понятно одно: в чем заключаются величие и фруктовость души? Вроде пока мы видим одну похоть и копоть, но предполагается, что там, внутри, — да, там именно фруктовый сад. И этот сад так страшно оскорблен ревностью, что теперь он разгуляется и не оставит вокруг себя ничего живого. В прозаическом пересказе это ужасно, а в поэтическом делириуме прекрасно, убедительно, неотразимо. И невыносимо жаль автора, которому только и остается, что агрессивная демагогия, — и сам он это прекрасно понимает, потому что про великую душу и фруктовый сад — это самоирония, конечно, очень такая гейневская.

Уважение, любовь к Осе, даже и преклонение перед ним — на первых порах уживались с адской ревностью, и успокоился Маяковский, кажется, только после того, как понял: с Осиной стороны там, собственно, любви не было. Были дружба, большая интеллектуальная близость, сходство взглядов, биографий, среды

— но физическая сторона брака сошла на нет уже к четырнадцатому году: возвращаясь из своего автомобильного полка, Ося все чаще ложился один. Лиле дано было понять, что расставаться ни в коем случае не нужно, но в своих приключениях она совершенно свободна. К августу пятнадцатого, когда в дом на улице Жуковского впервые пришел Маяковский, брак был духовным, скорее номинальным, — как ни парадоксально, он вдохнул в эту семью новую жизнь. Может быть, потому, что Лиля и Ося нужны были ему одинаково.

2

В чем секрет необыкновенной привлекательности Осипа — и для женщин (Лиля нередко упоминает, что он появлялся с первыми красавицами), и для единомышленников? Ведь интеллектуальным центром ЛЕФа, его главным теоретиком, а впоследствии главным комментатором сочинений Маяковского, центром кружка, объединявшего осиротевших друзей и поклонников, был именно он. Есть несколько объяснений: первое заключается в том, что при всем своем снобизме и даже, пожалуй, высокомерии Осип Брик был человек неплохой; как многие снобы, он видел себя со стороны и думал о том, как выглядит. Да, он был суховат, ироничен, скептичен, но дурных поступков за ним почти нет. С ЧК он сотрудничал исключительно как консультант, и то до 1921 года, а что с чекистами дружил — так кто же в русской литературе того времени, от Бабеля до Павленко, с ними в той или иной степени не дружил? Знаменитая эпиграмма «Вы думаете, он Брик, исследователь языка, а на самом деле он шпик и следователь ЧК», приписываемая Есенину, — отражает скорее обычные антилефовские предубеждения: в салоне Бриков чекисты бывали — а в каком тогдашнем салоне без них обходилось? Тот самый Есенин, который, конечно, этой эпиграммы не писал, — она построена на каламбуре, а он по этой части слаб, — дружил с Блюмкиным, и никто ему этого в вину не ставит. Есть несколько свидетельств о том, как разные люди — большей частью из «бывших» — обращались к Брику, и он, пользуясь связями, выручал. Себе он не выторговал никаких особых преимуществ, и если многих умиляют аскеза и бытовая скромность Маяковского, то эти же черты бриковского быта — маленькие комнаты, минимум декора, скромные угощения — почему-то вызывают устойчивую неприязнь. Все вспоминают бесконечные списки Лилиных требований — мебель, наряды, парфюм, — но Осип получал из-за

границы только сувениры, а все гонорары вкладывал в книги. В общем, этот тихий и умный критик умел держать себя с людьми скромно и обаятельно — и на фоне беспрерывно фонтанирующего, кидающегося из эйфории в депрессию Маяковского выглядел особенно корректным и надежным.

Есть вторая версия этой привлекательности: и Лиля (в чьем случае это уже не метафора), и сам он были абсолютно бесплодны. Лиля не могла забеременеть и родить, Осип не мог писать — опубликовал единственную повесть «Непопутчица», написанную очень посредственно, и несколько блестящих, но небольших и не слишком концептуальных рецензий. Его идеи изложены чужими руками — идеологами ЛЕФа были Третьяков, Перцов, а Брик всех вдохновлял, но сам почти не писал. У него были стиль, остроумие, лапидарность, но не было страсти; да и вообще, кажется, у него были другие способы понимания, нежели письмо. Иной пишет, чтобы понимать (как иной артикулирует — Лидия Гинзбург называла это «артикуляционным мышлением», и оно, пожалуй, было у Маяковского-лектора), а Брик все понимал и без письма: объяснять ему было неинтересно.

У него была своя концепция литературы, но так как эта концепция де-факто отменяет литературу — она и не нуждалась в художественном изложении. Зачем? У него был радикальный — даже радикальнее, чем у футуристов, — подход к искусству, который наиболее убедительно сформулирован в хорошей рецензии, названной «Разгром Фадеева»:

«Нужно поставить перед литературой задачу: давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовать не людьми, а делами. Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку — интерес производный».

Нормальная точка зрения, имеет право быть. Человеку казалось, что человек неинтересен, — и потому он произвел как бы вычитание самого себя из жизни; мы многое знаем о его деле — вот они, подшивки «ЛЕФа» и «Нового ЛЕФа», — но почти ничего о нем самом. Что он думал, что чувствовал? К первой жене чувствовал большую интеллектуальную близость и крепко дружил с ней до последнего дня, хотя развелся официально в 1925 году; ко второй чувствовал сильное мужское влечение и трогательно о ней заботился. Ося был из тех тихих радикалов, которых действительно глубоко перепахал роман Чернышевского «Что делать?». Он постоянно читал его вслух, подсадил на него Лилю, да и Маяковского, который перечитывал эту книгу постоянно. Ему казалось — и, может быть, небезосновательно, —

что перемены в общественной жизни — да еще столь серьезные, как русская революция, — приведут и к великим переменам в искусстве, изменят все его методы и цели. Ничего страшного, многие так думали. Некоторые (большей частью из числа антисемитов) упорно ставят Брику в вину якобы удушающее влияние его проповедей на поэзию Маяковского, — но, во-первых, Маяковский никогда никого не слушал, если советы не совпадали с его собственными внутренними интенциями. Он и Лиле писал об этом — сам себя, мол, заставить могу всегда, но меня заставить — никто не может. А во-вторых, вопреки этим советам Маяковский написал после знакомства с Бриками очень много, и были на его пути блестящие удачи, а переход к «производственной», газетной, рекламной поэзии был таким же естественным продолжением его пути, как дизайн — естественным продолжением работ великих русских авангардистов: Коненкова, Малевича, Поповой. «Окна РОСТА» — такой же органичный и понятный этап, как роспись тканей в практике Малевича, мемориальная («мнимо реальная») городская скульптура Коненкова, тарелки Поповой. На них-то Брик не влиял! Это естественная вещь для футуриста — шагнуть на улицу, в быт, в повседневность; и не Брик уговорил Маяковского, а Маяковский, может статься, навел Брика на мысль об утилитарности искусства. Брик только осмысливал — и объяснял — практику Маяковского, как было уже во времена «Облака в штанах»; собственной-то практики у него не было.

Почему же это бесплодие так привлекало людей, почему было в нем нечто трогательное — как в жизни бесплодной пары, где муж и жена сосредоточены друг на друге? Разговор особый и непростой; для начала заметим, что привлекательна всякая пустота — любой наполняет ее собственным содержанием. Лиля и была, видимо, такой всепожирающей пустотой, своего рода бездной, с одинаковой жадностью заполняющей себя новым и новым содержанием: с Гарри она увлекалась живописью и скульптурой, с Осей интересовалась новым искусством, с Кулешовым — кинематографом (и даже сама снимала), с Примаковым — политикой и военным делом, с Катаняном… но тут у них была общая сфера — Маяковский и всё с ним связанное. Что до Оси, в нем было слишком много скепсиса, чтобы творить, и слишком много интеллекта, чтобы в нем могла возникнуть необходимая для творчества «энергия заблуждения». Возможно, потому он и создал теорию исчезновения искусства, что сам искусство не создавал и лишь нуждался в нем как зритель и интерпретатор. Притягательность пустоты — особый феномен; как сказано у одного поэта, избравшего впоследствии другое

ремесло, — «Он извилистой рукою раздвигает юбок стружки, пустотою плутовскою развлекая плоть пастушки». Пастушки любят пустоту, она забавна.

Осип Брик был надежным другом, удобным помощником, порядочным и умным теоретиком и практиком бесплодия. Бесплодных уважают все современники и щадит любая власть. Польза их в том, что в отсутствие литературы, при оцепенении искусства и переходе его на сугубо прикладные задачи — в условиях отсутствия воздуха или «под звон тюремных ключей» — они убедительно, с цитатами в руках доказывают, что это так и надо.

Брик был для Маяковского не угнетателем, а утешителем; естественный тупик футуризма он преподносил как прорыв. И очень может быть, что в его рассуждениях был резон. Тынянов — литературовед куда более авторитетный, хотя Брик в свое время был ничуть не менее влиятелен, — говорит ровно то же самое: «Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт — так Пушкин писал альбомные полуэпиграммы, полумадригалы. (По-видимому, *с* этой стороны, сожаления о том, что поэты «тратят» свой талант, неправильны; там, где нам кажется, что они «тратят», они на самом деле приобретают.) Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит *с* насиженного места, — все дело в этом».

Так что Брик-теоретик не удушал, а оправдывал Маяковского, — в чем Маяковский нуждался больше, чем в самой умной аналитике.

3

Теперь, собственно, о Лиле. Лучшую (во всяком случае, самую цитируемую) характеристику ей дал в дневнике Николай Пунин — искусствовед, муж Ахматовой, превосходный неосуществившийся прозаик, судя по записям для себя и переписке:

«Зрачки ее переходят в ресницы и темнеют от волнения; у нее торжественные глаза; есть наглое и сладкое в ее лице с накрашенными губами и темными веками, она молчит и никогда не кончает… Муж оставил на ней сухую самоуверенность, Маяковский — забитость, но эта «самая обаятельная женщина» много знает о человеческой любви и любви чувственной. Ее спасает способность любить, сила любви, определенность

требований. Не представляю себе женщины, которой я мог бы обладать *с* большей полнотой. Физически она создана для меня, но она разговаривает об искусстве — я не мог… Наша короткая встреча оставила на мне сладкую, крепкую и спокойную грусть, как если бы я подарил любимую вещь за то, чтобы сохранить нелюбимую жизнь. Не сожалею, не плачу, но Лиля Б. осталась живым куском в моей жизни, и мне долго будет памятен ее взгляд и ценно ее мнение обо мне. Если бы мы встретились лет десять назад — это был бы напряженный, долгий и тяжелый роман, но как будто полюбить я уже не могу так нежно, так до конца, так человечески, по-родному, как люблю жену». «Лиля Б., которая много знает о любви, крепкая и вымеренная, балованная, гордая и выдержанная». «Я сказал ей, что для меня она интересна только физически и что, если она согласна так понимать меня, будем видеться, другого я не хочу и не могу; если же не согласна, прошу ее сделать так, чтобы не видеться. «Не будем видеться», — она попрощалась и повесила трубку».

Отношения ее *с* большинством мужчин — да и женщин — строились по одной схеме: сначала она всем казалась некрасивой, потом всех очаровывала, потом ее начинали ненавидеть — как Галина Катанян, у которой она увела мужа. Лиля Брик была очаровательна на расстоянии, но если вы становились у нее на пути — не знала ни пощады, ни сожалений. Думаю, Бенгт Янгфельдт не вполне прав, замечая, что интерес ее к мужчинам имел главным образом не сексуальный, а интеллектуальный характер, что ей нравилось покорять тех, кто был умнее; скорее секс был для Лили главным способом познания мира, но интересовал он ее ничуть не меньше, чем познание. Из ее воспоминаний, где сексу уделено много слов и еще больше подчеркнутых, красноречивых умолчаний, — ясно, что жила она, в общем, этим и ради этого.

Так что они были странная семья, и она была странный человек. Это и есть первое ощущение от ее мемуаров: странность. Не злость или неприязнь, а некоторое отталкивание, непонимание: ну как вот это, в самом деле? Не начинаем же мы ненавидеть мемуариста, который описывает свое восхождение на Эверест, или разнообразные формы аскезы, или жертвенную благотворительность. Чего человек с собою не сделает ради ему одному понятных целей! «Каждую ночь мы возвращались пешком к Грановскому, комнатка у него была крошечная, но вход прямо с лестницы и никто не мог нам помешать. Уже светлело, когда мы спускались вниз в кафе и опять ели мороженое. Домой я уезжала на такси, на которое уходили все мои деньги. Идиллия эта была прервана приездом Гарри, которого я ждала, и одновременно

неожиданным приездом Оси Волка, который, вместо того чтобы ехать в Петербург на свадьбу брата, удрал ко мне и послал из Мюнхена поздравительную телеграмму. Он привез мне коробку эйнемского шоколада, размера которой я просто испугалась. Я совсем замоталась. Никто из трех не должен был знать друг о друге. Ося жил в гостинице, с Гарри я бегала искать ателье, а Грановский оставался Грановским. <…> Гарри приехал в Мюнхен для того, чтобы написать меня. Задуманы две картины: «Венера» и «Женщина в корсете» «Женщина в корсете» будет писаться на манере рубенсовских детей и мадонн. Я в розовом элегантном корсете, в очень тонких черных шелковых чулках и в атласных, черных, спадающих с пяток, утренних туфлях. Из-под корсета на груди кружево рубашки. Для «Венеры» холст уже натянут в три четверти моего роста. Я буду лежать голая, на кушетке, покрытой ослепительно белой, даже слегка накрахмаленной, простыней. Как на блюдце, говорит Гарри».

Зачем ей были трое сразу, ведь все это так утомительно? Но нет, тут какое-то особое наслаждение, несводимое к физиологии. Мы же знаем от Пунина, что не в оргазме дело: он, может быть, вообще недостижим или состоит в чем-то другом, сугубо интеллектуальном. То ли это беспрерывное самоутверждение — как у Маяковского в игре: нужна ли я? Нужна ли всем? Нужна ли настолько? — то ли в самом деле такая, самая непосредственная и рискованная, форма знакомства с миром, поиск абсолюта. Абсолют, правда, уже найден — она любила Осю, как никого другого, и никого, кроме Оси, — но и найдя идеал, продолжает отчаянно стремиться дальше. К тому же идеал оказался опять-таки более интеллектуальным и душевным, нежели физиологическим: «Через два года… физически мы как-то расползлись». Возможно, она так устроена — психологически, физиологически, — что постоянство ей невыносимо. И тут одна ненасытность встречается с другой: только Маяковскому нужно бесконечное обладание, а ей — бесконечное бегство. Это идеальная лирическая ситуация, для жизни, конечно, невыносимая, но весьма плодотворная.

Но лирическая риторика Маяковского так убедительна, что вот уже несколько поколений читателей и критиков отождествляют Лилю и «Лиличку», Маяковского и того «по-годи-Владимира», от лица которого произносятся признания, мольбы и угрозы в поэме «Флейта-позвоночник». Между тем «Флейта-позвоночник» — безусловно, сильнейшее из того, что написал он про свою трагическую любовь, — самое просчитанное и в каком-то смысле самое традиционалистское из его произведений, в том смысле, что оно принадлежит могучей литературной традиции.

Здесь заметнее всего влияние Кузмина, которого Маяковский любил, называл «нежным» и публично хвалил. «Когда исследователи говорят о влиянии, скажем, Маяковского на некоторые стихи Кузмина, то они в первую очередь имеют в виду это плохо определимое словами, но безошибочно чувствуемое интонационное своеобразие, когда у младшего поэта заимствуется не лексика, не сюжеты, не рифмы, не образы, а, пользуясь словом Маяковского, «дикция», — пишет Николай Богомолов, и в самом деле отзвуки Маяковского можно найти у позднего Кузмина, но куда значительнее обратное влияние — собственно кузминское. «Флейта-позвоночник» и «Лиличка!» — не что иное, как внимательно прочитанные и аккуратно переписанные «Александрийские песни», и сам заглавный троп «Флейты» отсылает к ним же:

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу белые стены дома,
небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт.

(А «позвоночник» тут совсем ни при чем, позвоночник вообще мало похож на флейту; хотя у Мандельштама потом отозвалось — «узловатых дней колена нужно флейтою связать» и «но разбит твой позвоночник, мой прекрасный жалкий век».)

«Звуки далеких флейт» появляются у Кузмина еще раз — в «Мудрости», где уже служат спутницами самоубийства:

Но еще слаще,
еще мудрее,
истративши все именье,
продавши последнюю мельницу
для той,
которую завтра забыл бы,
вернувшись
после веселой прогулки
в уже проданный дом,
поужинать
и, прочитав рассказ Апулея
в сто первый раз,
в теплой душистой ванне,
не слыша никаких прощаний,
открыть себе жилы;
и чтоб в длинное окно у потолка

пахло левкоями,
светила заря,
и вдалеке были слышны флейты.

И потому особенно не случайно, что у Маяковского в самом начале «Флейты-позвоночника» декларируется:

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Причем автор — в кузминской традиции — свое самоубийство представляет праздником, поводом для дружеского сборища в духе Петрония: «Из тела в тело веселье лейте, пусть не забудется ночь никем», — словно по случаю его добровольного ухода затеется эротическая оргия («из тела в тело»).

Подробно разбирая «Мудрость», А. Жолковский и Л. Панова в статье «Самоубийство как прием» цитируют ответ Кузмина на анкету «Биржевых ведомостей» 1905 года: «Самоубийство — всегда жертва подземным богам… Здесь не должно быть никакого отношения человека к обществу; общество и родина могут требовать, чтобы человек жертвовал для них своей жизнью, но они не вправе запрещать этого таинственного и религиозного акта по личному и индивидуальному почину». В случае Маяковского можно заменить «религиозный акт» на творческий — и получится отличный ответ всем, кто его за самоубийство «крыл в ячейке». Кузмин словно предчувствовал эти упреки.

Сравним:

Если б я был древним полководцем,
покорил бы я Ефиопию и Персов,
свергнул бы я фараона,
построил бы себе пирамиду
выше Хеопса,
и стал бы
славнее всех живущих в Египте!
Если б я был твоим рабом последним,
сидел бы я в подземелье
и видел бы раз в год или два года
золотой узор твоих сандалий,

когда ты случайно мимо темниц проходишь,
и стал бы
счастливей всех живущих в Египте.

И это:

Я равный кандидат
и на царя вселенной,
и на
кандалы.

Быть царем назначено мне —
твое личико
на солнечном золоте моих монет
велю народу: вычекань!
А там, где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет река торги, —
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелую во мраке каторги.

Как видите, «не напрасно мы читали богословов и у риторов учились недаром».

Но самая изощренность этой риторики и совершенство ее наводит на мысль о том, что у автора не так все плохо; да, он явно страдает — но страдает не настолько, чтобы забыть о строгих законах традиции. Маяковский продолжает традицию благородного самоуничижения, которая у Кузми-на, конечно, не в пример более обаятельна за счет мягкой самоиронии; но человек, который сильно страдает, — не будет громоздить метафоры и изобретать составные рифмы вроде «каторги» — «река торги». Оно, конечно, поэт не для того пишет, чтобы тут же подтверждать свои декларации личным опытом (и его предшественник Саша Черный издевательски предостерег читателя — «Не понимай, конечно, прямо, что, мол, под дамою скрывается поэт»), — а для того, чтобы давать нам формулы для наших переживаний; чтобы мы могли их назвать и тем победить. Но именно выстроенность всей этой риторики (составная рифма в таких случаях особенно коварна) наводит на подозрения. Признания Маяковского слишком хороши литературно, чтобы им верить и тем более чтобы всерьез принимать их биографический аспект. Лирический герой очень сильно любит лирическую героиню и до того ревнует ее к мужу, что представляет их соитие чем-то вроде черной мессы («и серой издымится мясо дьявола»). Герой реальный пьет с этим

мужем чай, издается за его счет, набирается от него книжной мудрости и в конце жизни дружески привязан к нему больше, нежели к прочему своему окружению. Оно, конечно, сильнее горишь — быстрей сгораешь, но к восемнадцатому году от всех этих страстей не остается ничего — сплошная благодать. Не думаю, что Маяковский, сочиняя «Мистерию», вспоминал «Флейту», но получается забавная рифма:

А бог такую из пекловых глубин,
что перед ней гора заволнуется и дрогнет,
вывел и велел: люби!

(1915)

Араратов ждете?
Араратов нету.
Никаких.
Приснились во сне.
А если гора не идет к Магомету,
То и черт с ней!

(1918)

Миллионы людей верят мифу, сочиненному Маяковским в пятнадцатом году, — о жестокой возлюбленной, адской ревности, счастливом муже и суицидально одержимом любовнике. А между тем инициатива в этих отношениях принадлежала Маяковскому, и Лиля вспоминала, что не знала с осени 1915 года ни минуты покоя — это был «ураган, огонь, вода»; Маяковский лежал на полу в квартире на Жуковского и жаловался Осе — «Лиля меня не люуууубит!» — и Ося его утешал. В общем, как сказано в «Фаусте»: «Кто к кому привязался — мы к тебе или ты к нам?» Все разговоры о Брике-чекисте и Лиле-шпионке вряд ли возникли бы, если бы не их близость к Маяковскому; в 1915 году Лиля и от футуристов, и от революционеров одинаково далека. (Семья вообще была совершенно аполитичная — в ночь с 24 на 25 октября 1917 года играли в «тетку», упрощенный вариант «кинга».) Ни с Горьким, ни с Аграновым она бы без Маяковского вообще не познакомилась. Близость Лили к чекистам преувеличивают давно, да и сама она говорила: «Для нас чекисты были святые люди!» — но если кто и был к ним близок, так это организаторы и посетители «Кафе поэтов». Вообще без Маяковского ничего бы не было — ни роли хозяйки лефовского

салона, ни знакомства с Луначарским и Каменевым, ни даже переезда в Москву, а если бы она куда и переехала — так это, вслед за матерью и сестрой, за границу. Говорить о соблазнении Маяковского и его рабской зависимости от Бриков — значит принимать на веру лирику и гордо игнорировать факты; это он их поработил, а не они его, он вторгся в их семью и зажил там третьим, он их содержал — но Брик редактировал его журнал (и кто кого содержал до семнадцатого года?); он сделал из Лили то, чем она была в двадцатые, — но сделал ли он ее счастливой? «Я любила Володю, потому что его полюбил Ося».

Впрочем, слишком верить ее признаниям тоже не следует: сохранившиеся письма говорят о том, что — любила, и опровергают даже миф о сексуальной дисгармонии, о преждевременной эякуляции и пр. (Янгфельдт все это зачем-то цитирует и подробно анализирует.) «Ты мой маленький громадик! Мине тибе хочется! А тибе?» (декабрь 1921-го, из Риги в Москву). «Все по сравнению с тобой дураки и уроды» — это ведь она ему писала, а не он ей. Ему был нужен миф об укротительнице — «Пошла играть, как девочка мячиком», — который подхватили все, начиная с Асеева, — но инициатива в этих отношениях принадлежала ему и правила диктовал он, что очевидно, в частности, из его писем к ней периода «Про это». Семейный миф поддерживали все трое — перед окружающими и даже друг перед другом, — но сам этот миф придумал он, демиург, драматург, и все покорно разыгрывали роли в его пьесе про «ослепительную царицу Сиона евреева». Все это изобрел он, ему так было нужно. Реальную Лилю придумал и воспитал Ося Брик, который, по уже цитированному определению Пунина, «оставил на ней сухую самоуверенность» и внушил множество собственных мыслей; Лилю литературную придумал Маяковский. Какой она была в действительности — вряд ли знала она сама, да это и неинтересно. Она была переимчива, обладала отличным вкусом и не сопротивлялась двум своим Пигмалионам. Впрочем, Ося тоже не сопротивлялся мифу о равнодушном и умном скептике, каковым он, судя по отношениям со своей второй женой Евгенией Жемчужной, был не всегда и не со всеми. Видимо, он чувствовал, — интуицией Господь его не обделил, — что у Володи великое будущее и «что сила — там», как сформулировала Цветаева. Очень возможно, что без Маяковского в двадцатые Брикам не пришлось бы общаться с чекистами, но зато в тридцатые они уцелели только потому, что считались «семьей Маяковского». Хотя, если бы не он, Ося-то уж точно уехал бы: и языки знал, и Европу любил.

Роман в обычном смысле продолжался всего пять лет да еще

пять тянулся на автомате (для нее это очень долго: обычная связь заканчивалась за месяц, иногда за несколько недель). В двадцать четвертом все закончилось — «свободен от любви и от плакатов», — но продолжалось как легенда, как дань традиции, как тройственный союз талантливых и независимых людей, которым вместе было удобно, по крайней мере до поры.

4

Нам предстоит теперь разобраться, почему эта конфигурация так типична для русской литературы второй половины XIX — начала XX века, в чем тут, собственно, дело — и почему Чернышевский, роман которого перечитывает перед смертью Маяковский, а весь следующий год неустанно читает Лиля, так тесно связал революцию с семейным вопросом. Чернышевский с любвеобильной Ольгой Сократовной, Тургенев и чета Виардо, Герцен-Гервег-Огарев-Захарьина («Мы четыре звездочки, и как нас ни расположи, всё будем блестеть») — что это, собственно, было?

«Произошло то, что бывало довольно часто в шестидесятых годах. Не желая стеснять свободного чувства своей жены, полюбившей другого, Н. В. Шелгунов уступил место своему другу, сохранив, однако, свои дружеские отношения и со своей прежней женою, и со своим другом. Михайлов поселился в одной квартире с Шелгуновыми. Дружеские отношения между этими тремя людьми не нарушались. Михайлов еще более, чем прежде, любил Шелгунова, который постоянно в своих письмах к Людмиле Петровне говорил о Михайлове в самых дружеских тонах. У Михайлова и Шелгуновой был сын Михаил…» — пишет Евгений Богат об этом «странном русском романе».

«Уж как я люблю тебя, дружок мой, и как ты меня смешишь празднованием нашей свадьбы! А я всегда забываю этот день. Но в будущем году буду праздновать его непременно, только особенным образом, не так, как празднуют вообще люди. Действительно, голубчик, мы имеем на то некоторое право, потому что, если не в начале, но когда сами развились и созрели, сумели размежеваться в жизни и создали себе счастье, которое дается не многим, да еще долго не будет даваться, пока наши обыкновенные супруги будут пребывать в том остроумном турецком миросозерцании, в каком они обретаются» — это Шелгунов в письме к жене.

Бывало, в беседке
Зеленой и темной

Читал я соседке,
Плаксивой и томной,
И плакал я с нею
Над песнями Гейне,
Звал милой своею
Du Holde, du Meine.
Немецкие грезы
Давно мной забылись,
И глупые слезы
Давно истощились…
Она ж вспоминает
Меня на свободе
И Гейне читает
В моем переводе.

А это Михайлов. И Гейне тут явно не случаен, как-то он раскрепощал русские души — вспомним, что и Блок выбрал именно его для своей работы во «Всемирной литературе»: «Что же сделали даже с прозой Гейне не только Вейнберг, но и Михайлов! (кроме цензуры)»; «Весь день я читал Любе Гейне по-немецки — и помолодел»… Блок читает Любе Гейне (только не «в моем переводе» — Михайлова он забраковал — а в оригинале). И ведь у Блока такая же «странная семья» (иногда тройственная, как в 1908 году, а иногда он вообще готовится воспитывать чужого ребенка— отлично зная, что он чужой). И Некрасов обожал Гейне, переводил его, и некрасовская семья была такой же странной — Маяковский бессознательно, а может, и сознательно скопировал именно эту историю. Некрасов ворвался в семью Панаева — который был равнодушен к жене и открыто ей изменял, и тоже был умен и скептичен, и тоже, в общем, бесплоден — ах, любопытно бы сравнить «Спальню светской женщины» и «Непопутчицу»! Авдотья Яковлевна долго сопротивлялась, он ее прямо шантажировал самоубийством: «Давно, отвергнутый тобою, я шел по этим берегам и, полон думой роковою, мгновенно бросился к волнам»… Потом он превратил ее в деятельную сотрудницу «Современника», вместе с ней заполнял номера беллетристикой (в «мрачное семилетие» печатать было абсолютно нечего), терпел ее романы — а потом бросил, но, конечно, никого уже так не любил.

О метафизике этой тройственности написано много — наиболее основательно, думаю, у Ирины Паперно, которая подробно анализирует семейную этику Чернышевского. В той расстановке сил, которую она предлагает, официальный муж не

может удовлетворить роковую женщину, она нуждается еще и в «друге», который бы более отвечал ее духовным потребностям (и самый факт измены, добавим, особенно ее возбуждает, иначе какая же она роковая?). Но дело тут, кажется, не столько в потребностях женщины, сколько в бессознательном повторении историософской схемы.

Не надо только думать, что «странная семья» — императивный выбор Маяковского. В таких русских многоугольниках всегда есть один, кто принимает решения, — чаще всего это женщина, как и было в случае Шелгуновой. Когда Лиля Брик пишет «решили никогда больше не расставаться» — следует читать: «Я решила». И Осип Брик, и Маяковский подчинялись ее решениям. Для Осипа это было органично, ибо в смысле отсутствия предрассудков они с Лилей друг от друга недалеко ушли. Дня Маяковского — не вполне, ибо от ревности и собственнических чувств он никогда до конца не избавился, и Лиля в письмах и разговорах жаловалась на то, что он оказался невыносимым мещанским мужем. Далеко не все ее поклонники способны были выдержать ее требования — почему она и меняла их так быстро.

Лиля Брик, кажется, до конца дней своих — даже во времена, когда в силу возраста сделалась вынужденно моногамной, едва ли не идеальной женой (парадокс в том, что вся ее верность досталась далеко не самому яркому и тем более не самому одаренному из ее мужчин), искренне не понимала всех этих предрассудков. Какая верность, какое собственничество, почему? И главное, если случается любовь, кому от этого плохо? Ведь она не переставала любить прежних поклонников, от нее, так сказать, не убывало. Физическая близость уходила, духовная оставалась. А ведь только духовная, интеллектуальная, и ценилась в ее кругу: переспать с понравившимся партнером было так же естественно, как обменяться письмами. Это и был своего рода обмен информацией. Лиля Брик относилась к жизни и смерти легко, покушалась на самоубийство как минимум трижды, о своих тяжелых болезнях сообщала в письмах без подробностей, в одном ряду с литературными новостями, и к последним, кажется, относилась более серьезно. Можно допустить, что она всю жизнь искала идеал и нашла его в тишайшем и спокойнейшем Катаняне, — но менее всего следует верить донжуанам, когда они утверждают, что ищут идеал. Ищут они не идеал (с которым тут же соскучиваются), а покой, и обретают его исключительно с возрастом, и то не всегда; но возраст — единственная сила, которая с ними не особенно церемонится.

Эту семью Маяковский не выбирал — он выбрал эту

женщину, а она, ни в чем себя не обвиняя, всю жизнь выбирала оптимальную для себя ситуацию: не всегда самую удобную (мы уже видели, что на постоянное сожительство с несколькими мужчинами тратилось слишком много душевных и материальных ресурсов), но всегда самую интересную. Жизнь с Осипом и Володей была комфортна в высшем смысле: с обоими было не скучно, Осипа она боготворила, Володю ценила, и вдобавок он их обоих обеспечивал — не только деньгами, но и самой искренней и деликатной заботой; из этой семьи хорошо было сбегать в мимолетное приключение, в нее прекрасно было возвращаться, с ними можно было без предрассудков все обговорить, и вообще кто выдумал эти условности? Маяковскому эта ситуация была по-своему тоже необходима — полным обладанием он бы скоро пресытился, а здесь полного обладания не было никогда; повод для лирического высказывания наличествовал постоянно. Когда такая ситуация исчерпала себя, он попробовал завести отдельную семью, и, вопреки сплетням, никто из Бриков ему в том не препятствовал. Осип даже говорил — и общим друзьям, и ему самому, вероятно, — что хватит Володе лепиться к чужому гнезду, нужен собственный дом. И он дважды почти завел этот дом, но оба раза наткнулся на сопротивление. Потому что Лиля, отдадим ей должное, была женщиной Серебряного века и многое готова была терпеть — ревность, напор, истерики, — ради того, чтобы было интересно, как Хлебников сжег у костра с другими такими же дервишами полную наволочку своих стихов, «чтобы подольше было хорошо». А новые женщины не терпели ни этого напора, ни этих вспышек, и когда он требовал, чтобы они здесь же, сейчас же ушли к нему, — они, как Татьяна Яковлева, выбирали виконта или, как Нора Полонская, ехали на репетицию пьесы «Наша молодость». Так что в отсутствии этой столь необходимой ему семьи виновата была никак не Лиля.

5

Интересное свидетельство о быте Маяковского и Бриков оставил французский дипломат, газетчик и романист Поль Моран, посетивший в 1924 году дачу в Сокольниках. Его приняли с обычной лефовской открытостью, нагрузили книгами, рассказали про московскую литературную жизнь — а он по возвращении в Париж выпустил пасквиль «Я жгу Москву», в котором Лилю звали Василисой Абрамовной, а Маяковского — Мордехаем Гольдвассером.

«Василиса была так ленива, что даже когда она стояла,

казалось, будто она спит. <…> О том, что она еврейка, свидетельствовали не столько ее черты, сколько телосложение. Она принадлежала к столь распространенному типу, что каждому мужчине казалось, будто он уже обладал ею; наверняка именно это стяжало ей всеобщую снисходительность и симпатию. <…> Рот у нее был такой огромный, что его невозможно было охватить одним поцелуем». Входит Гольдвассер: «Не поздоровавшись, проходит за ширму, раздевается, нагишом становится ногами в таз. Льет себе на голову и на живот воду из самовара. Это Мордехай Гольдвассер, красный поэт, голый и сильный, как на портретах. У него лицо боксера — одного из тех американских боксеров-евреев, которые недавно появились на ринге, — открытое симпатичное лицо, тонкие порочные губы, ясные глаза, четкие движения. В нем чувствуется необузданность всеобщего баловня. Его стихи печатаются в несколько красок с фотографиями, врезанными посреди текста. Из-под его пера вышли политические пьесы, атеистические песенки для детей, патриотические гимны, оды сельскохозяйственным удобрениям, каллиграммы в форме серпа и молота, рекламы государственной промышленности. Он безжалостно переложил в стихи красноармейские марши, новый уголовный кодекс, цены на продукты питания, систему мер для крестьян и заводские правила. Он активен, официален, плодовит. Считается, что у него оригинальный стиль: он всё для этого делает. Он боксирует словами, употребляет каламбуры, грубые выражения, народные образы, монологи сумасшедших, фольклор, деревенское просторечие, диалекты инородцев, жаргон мастеровых, и всё это подсвечено снизу нарочитой эрудицией. Гольдвассер слишком художественная натура, чтобы обойтись без невроза. Его пунктик — страх перед болезнями, его боязнь инфекции известна всем, этот коммунист чистит предметы, до которых дотрагивается, стерилизует свой столовый прибор, носит резиновые перчатки, открывает двери на той высоте, где никто их не касается: для него заразно всё, кроме слов и идей». А вот монолог субтильного, преждевременно состарившегося Бена Мойшевича — официального мужа хозяйки: «И наконец еврейство. Восемь миллионов. Украина, Бессарабия, Туркестан, Бухара — сорвались… Огромные мировые резервуары еврейства нахлынули повсюду. Полки, нетерпимые, взращенные на талмуде. Иезекииль сказал: «Будете жить в домах, которых не строили, пить из колодцев, которые вы не рыли»: вот они, эти дома, эти колодцы. Возник новый континент, величайшая лаборатория на свете, земля обетованная — Евразия». Дальше начинается игра в покер — но так как денег у присутствующих (кроме Гольдвассера) мало,

а выигрывает именно он, гениально играющий и непрерывно удваивающий ставки, расплачиваются фантами. «Решительно в этом коллективном обладании сквозит какое-то внутреннее благодушие, какая-то пошлая радость, вызывающая во мне раздражение. Эта непринужденная жизнь под знаком беспорядка, эта смесь радостей и потребностей, этот любовный трест, этот супружеский картель <…> наполняет чудовищной горечью мое сердце, по-прежнему взыскующее куртуазности».

Рассказ переведен В. Марамзиным и подробно прокомментирован М. Золотоносовым. (Вот образчик дискурса Золотоносова в работе под названием «Катаморан»: «Заметнее всего мечта о большом половом члене выражена в поэме «Владимир Ильич Ленин» «Рука миллионопалая, сжатая в один грозящий кулак» — это, на наш взгляд, метафора гигантского члена. Поэт называет его женским именем Партия, в чем проявляется двойственная природа этого образа…» — ну, там еще много. Возможно, член слышится Золотоносову в самом названии поэмы, — «Владимир ИльиЧ ЛЕНин», — но Маяковский тут, право, ни при чем.) Если отбросить подобную зацикленность и рассмотреть текст как таковой, рассказ Морана предстанет остроумным фельетоном, не лишенным наблюдательности; Маяковский действительно перелагал в стихи систему мер (эти стихи размещались на обертках карамелек, дабы крестьянство ело с пользой) и страдал обсессиями; в доме Бриков действительно царили порядок в обстановке и беспорядок в отношениях. Но все эти довольно поверхностные наблюдения, точные, а потому обидные, не составляют сути рассказа. Главное тут — не столько даже антисемитизм автора (никакой особенной юдофобии нет — назвать человека евреем еще не значит оскорбить его или призвать к расправе), но уверенность — не исключено, что внушенная Бриком, — в еврейской природе русской революции, как социальной, так и культурной. И здесь затронут узел, который мы миновать никак не сможем: Моран сделал евреем Маяковского, дворянина по отцовской линии, казака-сечевика по материнской, чья юдофилия в самом деле несомненна.

Почему он выбрал именно семью Бриков — понять несложно: помимо общей атмосферы дружбы и уважения, свободы и праздника, тут серьезную роль сыграли его привязанность к евреям, интерес к еврейству, едва ли не самый принципиальный, открытый и последовательный в русской литературе XX века. В принципе почти все русские литераторы, если только они не принадлежали к «Черной сотне», — а таковые были в меньшинстве, — считали долгом защищать евреев от гонений и к антисемитизму относились с брезгливостью, что не мешало,

скажем, Чехову или Куприну скептически отзываться о «жидах» в частных письмах, а порой и в прозе. Но Маяковский ни малейших проявлений антисемитизма не терпел вовсе, и как Пастернак был «с ранних детских лет… ранен женской долей», так Маяковский был ранен еврейской, и не в силу конкретных биографических обстоятельств, а по причине вечной своей донкихотовской, несколько покровительственной, связанной с собственным гигантизмом мании защищать слабых. Все его ученики — как предавшие, так и вернейшие, — были из этой породы: маленький Семен Кирсанов (Корчик), юноша Лев Кассиль, ленинградский студент Леонид Равич, одесский конармеец Исаак Бабель, Михаил Светлов (Шейнкман), и даже Иосифа Уткина, несмотря на все его вкусовые провалы, он старался опекать и любил цитировать. Исключение составлял, пожалуй, Сельвинский, но тот отличался вовсе уж неприличным самоупоением и так активно продвигал себя в литературу, что ни в какой опеке не нуждался. Впрочем, Маяковский и его похваливал, игнорируя наскоки конструктивистов и нередкое прямое хамство самого Сельвинского и его товарища Адуева (Рабиновича).

Думаю, Бабель держал в голове именно образ Маяковского, когда описывал в «Пробуждении» одесского корректора Смолича: «В атлетической груди этого человека жила жалость к еврейским мальчикам. Он верховодил толпами рахитичных заморышей. Никитич собирал их в клоповниках на Молдаванке, вел их к морю, зарывал в песок, делал с ними гимнастику, нырял с ними, обучал песням и, прожариваясь в прямых лучах солнца, рассказывал истории о рыбаках и животных. <…> Оно было все тут с нами — его веселое сердце, никуда не заносилось, не жадничало и не тревожилось… С медными своими плечами, с головой состарившегося гладиатора, с бронзовыми, чуть кривыми ногами, — он лежал среди нас за волнорезом, как властелин этих арбузных, керосиновых вод. Я полюбил этого человека так, как только может полюбить атлета мальчик, хворающий истерией и головными болями». Маяковский примерно так и опекал их, не упускал случая помочь с публикацией, в «ЛЕФе» впервые напечатал зрелого, конармейского Бабеля и даже на собственных вечерах с великолепным артистизмом читал «Соль», а светловскую «Гренаду» декламировал всем встречным и поперечным, гордясь, словно сам ее написал. Впрочем, доказательством безупречности его вкуса может служить и то, что стихотворение «В разведке» нравилось ему больше и цитировалось чаще.

Интересные, хотя и небесспорные размышления об истоках юдофилии Маяковского в связи с его давним интересом к Гейне

содержатся в книге Л. Кациса «Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи»; роль Гейне в обоих тройственных союзах — шелгуновском и бриковском — в самом деле уникальна, как мы пытались показать выше. Но Маяковский, выстраивая свои жизненные стратегии, меньше всего думал об интертекстуальности. Вероятно, ему для более полной реализации — и просто для ощущения собственной полноценности и силы — важно было защищать слабых и покровительствовать уязвимым, и в его чувстве к Эльзе и Лили была и эта составляющая; в этом смысле еще непонятно, кто в ком больше нуждался, — опекаемые в опеке или сам Маяковский в слабых и зависимых. Не думаю, что он пытался таким образом возвыситься, — видимо, так находил выход родительский инстинкт, а в молодости — нежность, которую не на кого было тратить. Пожалуй, только Цветаева отличалась столь же безупречной рыцарственностью в отношении евреев — и можно себе представить, как схлопотал бы от Маяковского знаменитой палкой Ярослав Смеляков, автор пронзительных стихов «Но они тебя доконали, эти Лили и эти Оси».

При всей сложности отношений Маяковского и Горького мысли Горького о еврействе, видимо, Маяковскому были особенно близки; во всяком случае, если бы ему пришлось вслух формулировать свое отношение к евреям, он вряд ли смог бы его выразить лучше, чем Горький в статье 1919 года: «Я один из тех русских людей, которые терпят угнетение еврейского народа. А это хороший народ; мне известно, что некоторые из крупных мыслителей Европы считают еврея, как психический тип, культурно выше, красивее русского. Я думаю, это верная оценка; поскольку я могу судить — евреи больше европейцы, чем русские, хотя бы потому, что у них глубоко развито чувство уважения к труду и человеку. Меня изумляет духовная стойкость еврейского народа, его мужественный идеализм, необратимая вера в победу добра над злом, в возможность счастья на земле. Старые крепкие дрожжи человечества, евреи всегда возвышали дух его, внося в мир беспокойные, благородные мысли, возбуждая в людях стремление к лучшему».

Весьма возможно, впрочем, что Маяковского в Горьком (разрыв с которым как раз и совпал по времени с публикацией этого текста) как раз и раздражала отеческая, несколько высокомерная интонация разговора о евреях; соберемся… защитим… как будто старшие — мы, а не они! А может, его раздражала заметка из «Несвоевременных мыслей» (20 июля 1917 года), где Горький пенял журналисту Хейсину на отсутствие такта: тот глумился над арестованной царицей, и Горький ему

напоминал, что «невольная ошибка, — не говоря уже о сознательной гадости, хотя бы она была сделана из искреннего желания угодить инстинктам улицы, — может быть истолкована во вред не только одному злому или глупому еврею, но — всему еврейству».

Но как бы то ни было — Маяковский свое отношение к антисемитизму выразил в стихотворении 1928 года «Жид»:

Черт вас возьми,
черносотенная слизь,
вы
схоронились
от пуль,
от зимы
и расхамились —
только спаслись.
Черт вас возьми,
тех,
кто —
за коммунизм
на бумаге
ляжет костьми,
а дома
добреет
довоенным скотом.
Черт вас возьми,
тех,
которые —
коммунисты
лишь
до трех с восьми,
а потом
коммунизм
запирают с конторою.

Антисемитизм для Маяковского — прежде всего антикультурен; обожествление любых имманентностей, данностей, врожденностей — возмутительная архаика. Еврейство для него — не только жертва, еврей — носитель культуры, человек будущего, и не потому он так думал, что любил Лилю и зависел от мнений Оси, — а потому именно и полюбил так этих людей, что видел в них свой человеческий идеал. Ка-цис не без натяжки интерпретирует желание «сделаться собакой» как желание сделаться евреем, но сама по себе тяга Маяковского к

еврейству несомненна, и связана она именно с тем, что еврей первым — «без Россий, без Латвий» — стал вынужденным космополитом, а для Маяковского космополитизм — естественное состояние. Высшее состояние каждой нации — рассеянье. Евреи для Маяковского — отнюдь не символ древности, как для Горького; напротив, для него еврей — новатор, человек модерна, к этой общности он желает принадлежать — и принадлежит, невзирая даже на то, что ситуация бездомья для него временами мучительна. И в какой-то момент, вероятно, бегство из этой семьи стало для него необходимостью — что первым заметил, как всегда, Ося. Но для такого бегства — и одновременной резкой эволюции стиха, вообще всего стиля человеческого и творческого поведения, — требовалось усилие слишком радикальное, да и резерва для такой эволюции уже не было. При его самурайской верности собственным установкам эволюция была немыслима — а единственной альтернативой эволюции становится только гибель.

6

Александр Гольдштейн, о чьей книге «Расставания с Нарциссом» мы поговорим в последней главе, писал, что утопия не предполагает обладания: обладание — сытость, а утопия — трагедия, оставляющая героев наедине с крахом, с ледяной пустыней реальности. Любовь у Маяковского — всегда трагедия невозможного, неосуществимого полного обладания. Полнота бывает только в смерти, при жизни — сплошные несовершенства.

В очерке Моники Спивак «Маяковский в институте мозга» цитируются ответы, которые после смерти Маяковского дали его близкие на традиционный институтский опросник. Там содержатся сведения (явно сообщенные Лилей Брик, поскольку другие его женщины не опрашивались) о том, что сексуальный темперамент у него был «средний».

Примечательно, что во всей лирике Маяковского отсутствует эротика. «Голодным самкам накормим желания, поросшие шерстью красавцы-самцы» — это не эротика, а чистая декларация, даже декламация. Секс как таковой его, кажется, волновал лишь как доказательство победы, эрзац обладания: когда после аборта Вероника Полонская, по собственному свидетельству, стала холодна к этой стороне отношений — он злился, но именно на то, что к нему были холодны, его не хотели. Иногда он без физической близости с женщиной обходился месяцами. С Лилей после 1925 года ничего не было (она вспоминала — кажется, с

разочарованием, — что, когда они встретились в Берлине, в Курфюрстенотеле, после его возвращения из Америки, он не предпринял даже попытки… Она-то дала себе слово, что если он попытается — сразу разрыв! Но он не попытался). Наибольшее притяжение с тех пор он испытывал, кажется, к Татьяне Яковлевой. Несмотря на противоречивость ее собственных свидетельств, у нас есть вполне определенное свидетельство самого Маяковского о том, что он был ее первым мужчиной (высказанное, правда, в разговоре с Лилей — но ей он, как правило, не лгал).

При его невероятной застенчивости переход к решительным действиям бывал обычно — именно как компенсация этой детской стеснительности — внезапным, грубым и брутальным. Тут у него две крайности: либо он необычайно изыскан и скромен, либо груб и решителен, как извозчик, и все это может спокойно сочетаться в рамках одного романа. Наташа Брюханенко вспоминала, что после первого отпора он не обиделся, а, напротив, стал относиться к ней с подчеркнутым уважением и мягкостью: иногда кажется, что он даже испытывал своего рода облегчение, когда натыкался на отказ. Синявский писал: «Удручает податливость женщин. Есть в этом что-то от нашей общей, человеческой неполноценности». Вероятно, идеальной возлюбленной для Маяковского была бы та, что страстно, бесконечно его любила бы, оставаясь при этом вечной девственницей наподобие гурии в гареме; для удовлетворения физических потребностей, может быть, годился бы гарем из случайных девушек, которые были бы, как предложил он когда-то Брюханенко, «на втором месте». На первом был бы недосягаемый идеал, близость с которым только мешает.

Разговоры о том, что Маяковский, как и положено футуристу, стремился разрушить традиционную семью, по-моему, поверхностны. В том и штука, что, бесконечно перечитывая «Что делать?», он не столько понимал эту книгу, сколько силился понять. «Могущий вместить да вместит». В принципе же ему очень не хватало собственного дома. Это Лиля Брик с отвращением смотрела на беременных — в чем, вероятно, тоже была компенсация за собственное бесплодие, — но говорить о неприязни Маяковского к детям нет у нас никаких оснований. Собственную дочь он полюбил сразу, тосковал по ней, был бы, вероятно, превосходным отцом. Глеб-Никита Лавинский, который всю жизнь считал себя сыном Маяковского и в самом деле был необыкновенно, до мелочей на него похож, — отчетливо запомнил, как поэт брал его на руки, выносил на балкон и советовал: не смотри вниз, это страшно, смотри в небо!

Сексуальная революция — это совсем не про Маяковского. Новаторство в браке, любовные многоугольники — это нравится как раз традиционалистам, а ему хватало экстрима в литературе. Семья могла его спасти — если бы, конечно, это была семья, где бытовая аскеза сочеталась бы с атмосферой абсолютного понимания, того «мягкого, женского», чего ему так недоставало еще в молодости. Собственная семья давно воспринималась как чужая — случалось, что он даже не выходил к сестрам, когда те заходили его навестить, и развлекать их приходилось Брикам, а Маяковский лежал лицом к стене в другой комнате. Вероятно, идеальной семьей для него была бы описанная Чернышевским фаланстера, где все вместе живут и работают — во всяком случае лучшим, золотым временем он чаще всего называл эпоху «Окон РОСТА», когда чувствовал себя востребованным и готов был за это терпеть сумасшедший рабочий график.

СОВРЕМЕННИКИ: ХЛЕБНИКОВ

1

С Хлебниковым получилось не совсем хорошо.

Но тут надо подчеркнуть одну вещь, которая наверняка обеспечит нашей работе — и без того обреченной на дискуссии, поскольку мертвый Маяковский ничуть не спокойнее живого, — множество возражений и даже упреки в кощунстве. Рассматривать Хлебникова как человека психически здорового и адекватного значит все-таки сильно лакировать действительность. Хлебников был болен, болезнь эта прогрессировала, реакции его бывали и преувеличенными, и вовсе беспричинными. Неприязнь его к Маяковскому и кругу его друзей, в последние годы разросшаяся до параноидальных подозрений в литературном воровстве, — следствие явного помрачения. Душеприказчик Хлебникова Альвэк и свидетель его последних дней Петр Митурич много сделали для того, чтобы укоренилась очередная клевета на Маяковского, и так-то всегда окруженного сплетнями — то растление курсистки, то сотрудничество с ЧК, — и даже выпустили брошюру, где эти обвинения повторялись во всеуслышание. Между тем личные отношения Маяковского и Хлебникова — без посредников и клевретов — долго оставались безоблачными. В этом случае, как и в большинстве других, Маяковский показал себя доброжелательным и заботливым товарищем. Его отзывы о Хлебникове часто восторженны и всегда корректны. Что до истинного места Хлебникова в футуристическом движении, — и, шире, в литературе XX века, — здесь попытки объективного рассмотрения ситуации стали предприниматься лишь недавно. Отчего-то предположить у Хлебникова душевную болезнь (хотя при жизни диагноз «шизофрения» или по крайней мере «шизоидный склад личности» ставился ему неоднократно и притом профессионально) значит оскорбить поэта, хотя творческим подвигом представляется нам как раз творчество вопреки болезни, а возможно — о чудо! — и с ее могучей помощью.

Существуют подробные записи В. Я. Анфимова, харьковского психиатра, освободившего Хлебникова в 1919 году от воинской повинности. Там отчетливо говорится о «шизоидном складе личности», хотя и делается оговорка: «Однако все это не выливалось в форму психоза с окончательным оскудением личности — у него дело не доходило до эмоциональной тупости,

разорванности и однообразия мышления, до бессмысленного сопротивления ради сопротивления, до нелепых и агрессивных поступков. Все ограничивалось врожденным уклонением от среднего уровня, которое приводило к некоторому внутреннему хаосу, но не лишенному богатого содержания». Анфимов отметил уверенность Хлебникова в том, что он прожил несколько жизней и сменил несколько личностей, что был таинственно связан с Петром Великим и Алексеем Толстым, подробно описал его прихотливые ассоциации — словом, «В этом безумии есть своя логика». Любопытствующих отсылаем к детальному «патографическому очерку» личности Хлебникова, выполненному еще в 1995 году психиатром Александром Назаровым и опубликованному тогда же в «Независимом психиатрическом журнале». Реакцию на гипотезу о хлебниковской шизофрении подробно описал известный историк авангарда Александр Гарбуз: «В Астрахани <…> мне довелось выступить с докладом о «раздвоении единого» в художественном сознании Хлебникова. Реакцию филологической аудитории на это вполне невинное сообщение нетрудно было предугадать, однако она, как говорят, превзошла все мои ожидания. Литературоведы и литературоведши кричали, плевались, ругались и грозили карами небесными. Многие вообще ничего не поняли, но на всякий случай обиделись. Особенно один кудреватый филолог, кажется, из ИМЛИ им. С. Михалкова, у которого упоминание трансперсональной психологии вызвало пренеприятнейшие воспоминания о трансректальном массаже предстательной железы». Гарбуз цитирует Р. Дуганова: «Где есть болезнь, там не может быть творчества, а где есть творчество, там нет никакой болезни», — и тут же замечает, что история литературы (и медицины) многократно опровергает этот вывод.

Думаю, точнее всех о ситуации Хлебникова высказался Луначарский в докладе «Социологические и патологические факторы в истории искусства»: «Органические, так называемые здоровые эпохи, эпохи устойчивого стиля и устойчивого быта, не нуждаются в психопатических выразителях. Если психически больной в такое время заговорит, — будет писать романы или картины, — то это будет казаться чудачеством; в некоторых, особо острых случаях его даже отправят в клинику. В эпохи, неуравновешенные в культурном и в бытовом отношении, в эпохи распада, когда всякий нормальный человек страдает от противоречий и ищет глашатаев, которые противоречия особенно тонко чувствуют и умеют особенно экспансивно, зажигательно выразить переживания отрицательные, — в эти эпохи история ударяет своей рукой виртуоза как раз по патологическим

клавишам. Бывает и так, что даровитый человек жил в эпоху относительно органическую, но был психопатом и уже в эту органическую эпоху отразил зачинающиеся мучительные противоречия. Он остался полузамеченным писателем или художником. Но вот приходит эпоха, когда эти замеченные им в предварительном порядке противоречия разрастаются в доминирующие, — тогда этот писатель прошлого «воскресает», то есть материал, который им создан, оказывается как раз наиболее подходящим клавишем. История ударяет не только по клавишу живому, но даже и по клавишу мертвому: мертвый делается живым, становясь современником более поздней эпохи».

В самом деле, поэт типа Хлебникова мог появиться хоть в семидесятые годы позапрошлого века — и воспринимался бы как безумный графоман, капитан Лебядкин из «Бесов», и не случайно жена Павла Антокольского, актриса Зоя Бажанова, впервые услышав стихи Заболоцкого, восклицает: «Да это же капитан Лебядкин!» — и Заболоцкий с важностью кивает: я этого и хочу. Но стать вождем — или, точнее, символом — нового литературного направления такой поэт мог стать только в русском Серебряном веке, когда припадочных провозглашали пророками, сектантов — мессиями, а проходимцев — святыми старцами. Это вовсе не означает, что Хлебников был ненастоящим поэтом или что в его личности преобладали патологические черты; в конце концов, в людях XX века они преобладают практически постоянно, и кто не вождь и не мессия — тот маньяк или представитель большинства, готового иной раз на такие зверства, какие не снились никакому параноику. Поскольку диагноз Хлебникову сейчас не поставит никто, ограничимся констатацией, в которой нет, кажется, ничего обидного: отношения Хлебникова с Маяковским и его кругом были в значительной степени результатом хлебниковского душевного расстройства. Динамикой этих отношений мы здесь и займемся, не претендуя, разумеется, даже на беглый очерк хлебниковского творчества в целом.

2

Интересной отраслью исторической науки было бы изучение структуры литературных групп: всякой группе нужен свой организатор (Бурлюк, Брюсов), сочетающий качества импресарио, антрепренера, интерпретатора и, если угодно, кулачного бойца. Необходим горлан-главарь — лицо группы, лучший выступальщик, которого выставляют на сцену в кризисные

моменты, дабы утихомирить зал и доказать свою литературную значимость. Нужна — как в конспирологическом романе — роковая красавица или просто хозяйка салона (это необязательно и чревато конфликтами, но в целом полезно). Нужен теоретик, который сам не пишет, но объясняет публике, почему предлагаемое хорошо.

И нужен святой.

Святого редко показывают, о его гениальности распускают слухи, на него ссылаются, в его текстах обнаруживают фантастические глубины. Это тихий помешанный, не способный приложить никаких усилий к собственной, современно говоря, «раскрутке» — и не мешающий другим раскручивать себя или даже размахивать собою; говоря всерьез, это единственный человек, пошедший до конца. Обычно он умирает раньше других и канонизируется, члены группы клянутся его именем и поверяют все его оценкой. В кругу французских *poetes maudits* и впоследствии сюрреалистов такой фигурой был Лотреамон (структурно кружок никак не был оформлен, но роль Лотреамона была именно ролью великого, рано ушедшего предтечи — и психическая его болезнь, кажется, очевидна, что отнюдь не мешало творчеству). В кругу ранних символистов — безвременно утонувший Иван Коневской. У акмеистов такой фигуры не было — но насильственная смерть Гумилева превратила его в святыню, да он и при жизни воспринимал себя обреченным именно на такую судьбу. В кругу футуристов, вне всякого сомнения, таким гениальным безумцем был Хлебников; нравы, правда, портились, и из объединяющего всех «предмета культа» он превратился в яблоко раздора. Однако невзирая на отколовшихся, считавших Маяковского и даже Татлина благополучными конформистами, — в кругу советских авангардистов, разрешенных или запрещенных, Хлебников оставался единственным кандидатом на роль Абсолютного Футуриста, превратившего в футуризм собственную жизнь.

Маяковский, видимо, понимал истинную роль Хлебникова в футуристическом движении — точнее, ясно сознавал, почему Хлебников, именно такой, нужен для этой роли. Актер Арнольд Барский рассказывал Презенту, чей дневник мы уже цитировали, что в Евпатории, ужиная с Маяковским и Эрдманом, он им сказал: «Я мало смыслю в литературе, но Хлебникова превозносят, и это напоминает мне избрание папы на конклаве кардиналов, когда лучшие боятся избрать друг друга и избирают середнячка. Маяковский не хочет быть вождем, Асеев тоже, Эрдман тоже, и вождем избирают Хлебникова». И будто бы в ответ на эти слова Маяковский и Эрдман кинулись его качать, а потом наедине

Маяковский попросил:

— Только никому не говорите, что мы вас качали.

Качали или нет — установить, сами понимаете, трудно; но по сути-то он прав. Речь не о масштабах дарования, а о его природе. Хлебников менее всего способен быть вождем, а вот на роль символа очень даже годится — и после этого его стихи перестают быть фактом только литературным; они становятся знаменем литературного движения. Именно поэтому, кажется, преувеличение роли Хлебникова в искусстве — и современном ему, и нынешнем, — стало общим местом; и Маяковский, понимая его истинный масштаб, не возражал, потому что такой Хлебников в общей расстановке ролей был нужен и ему.

Где кончается жизнестроительство и начинается безумие — вопрос отдельный, широко обсуждаемый, особенно после мемуаров Ходасевича «Некрополь» (он, собственно, и ввел термин «жизнестроительство»). Лада Панова полагает, что Хлебников выстраивал свой образ сознательно — и в десятые годы, и в начале двадцатых: «Чем дальше, тем сильнее Хлебников вживался в роль юродивого — или *дервиша,* как он называл себя во время поездки в Персию в 1921 году. Мемуаристы детально запечатлели его антибыт: редкие гонорары идут не на приобретение собственного угла, еды или семьи, а на сладкое; рукописи не хранятся в рабочем столе, а переносятся в наволочке и иногда используются для растопки костра; и т. д. И все общавшиеся с Хлебниковым после 1917 года в один голос утверждают — он был юродивым, странником, Божьим человеком. <…> Как можно видеть, самопрезентация Хлебникова в текстах и в жизни попадает под категорию «сверхчеловек» Соответствующей концепцией Хлебников обязан не только ницшевскому Заратустре с его программой нигилистических ценностей (элиминацией христианства) и позитивных (перестройкой мира), но и соловьевскому антихристу-созидателю. <…> Серебряный век не только не вступил на путь секуляризации, но и повысил религиозный градус оккультными исканиями. Не случайно Хлебников свое «я» выдерживает в стилистике пророков — таких как Моисей (отсюда метафора *скрижалей)* или Магомет (отсюда название доклада «Коран чисел»), а его миф находит отклик в русском авангарде, в сознании которого ницшеанство наложилось на неизжитые религиозные архетипы».

Другие полагают, что жизнестроительство Хлебникова было чистым проявлением психической болезни или по крайней мере чудачеством. Этот вопрос чрезвычайно любопытен, но к нашей теме прямого отношения не имеет. Заметим кстати: одной из трагедий Маяковского — если не главной — было то, что его

стратегии жизнестроительства: скандалы, промискуитет, беспрерывные разъезды в гастрольном формате, грубость, иногда хамство, — входили в прямое противоречие с его характером и темпераментом. По природе он был человек фанатически верный друзьям и возлюбленной, деликатный, интеллигентный, домашний, исключительно порядочный и даже щепетильный, замкнутый на грани аутизма, тяготящийся толпой, сознательно вычитающий себя из жизни ради почти непрерывной работы. В этом смысле Хлебников — полная ему противоположность, потому что поведение Хлебникова — как раз пример абсолютной органики; он ни минуты себя не ломал, был таким, каким ему было удобно; и вообще удобство, как ни странно, одно из ключевых слов в разговоре о нем. Крученых со слов Марии Синяковой пишет: «Было это примерно в 1918—19 гг. у нас на даче под Харьковом. Хлебников, бездельничая, валялся на кровати и хитро улыбался.

— Я самый ленивый человек на свете! — заметил он и свернулся калачиком. Было тихо, уютно.

— Витюша, вы лежите как маленький ребенок. Хотите — я вас спеленаю?

— Да, это будет хорошо! — пропищал Хлебников.

М. С. спеленала его простыней, одеялами и связала несколькими полотенцами.

Хлебников лежал и наслаждался.

М. С. всунула ему в рот конфетку.

— Витя, вам хорошо?

— Да, очень хорошо! (Все это тихим, пискливым голосом.) И в полном блаженстве Хлебников пролежал так несколько часов».

Немудрено, что Хлебников стал святым и даже Христом русского авангарда, а Маяковскому на роду было написано всюду оказываться «Тринадцатым апостолом». Что такое «Тринадцатый апостол»? Он безусловно входит в круг учеников Христа, но — несчастливое, «лишнее» число, тринадцатая спица в колесе, — обречен всегда быть против: верует он, может, и поглубже других, но именно глубина этой веры заставляет его вечно оказываться в оппозиции. Он требует абсолютной подлинности, идеального совершенства, ревнует Христа к остальным, хочет быть единственным, — в общем, не самый удобный апостол. Так что конфликт Христа российского футуризма и его строптивого ученика был предрешен так же, как и богоборчество Маяковского, едва ли не самое христианское явление в русской литературе XX века.

Вопрос о степени литературного — именно литературного, а не биографического — ученичества Маяковского у Хлебникова тоже обсуждается широко. Наиболее подробна статья Н. Харджиева «Маяковский и Хлебников», но справедливость требует признать, что стиль, интонация, главные приемы Маяковского сформировались до знакомства с Велимиром и его творчеством. Хлебниковское у Маяковского — как раз не самое удачное (жаль, что Ленин услышал в исполнении Гзовской именно этот текст, не столько его разозливший, сколько напугавший):

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.

Есть ли наших золот небесней?
Нас ли сжалит пули оса?
Наше оружие — наши песни.
Наше золото — звенящие голоса.

Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг
лет быстролетным коням.

Видите, скушно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица! требуй,
чтоб на небо нас взяли живьем.

Радости пей! Пой!
В жилах весна разлита.
Сердце, бей бой!
Грудь наша — медь литавр.

Это один из немногих текстов Маяковского, где прямо слышится Хлебников, — сразу вспоминается и неологизм из «150 000 000» — «Баарбей! Баарбань!». Вообще же Маяковский чужд

всякой зауми — но ведь и «звездный язык» Хлебникова, как показывает та же Панова, вполне рационален; заумь — это Крученых, Туфанов, в меньшей степени Терентьев, и Владимир Марков, автор «Истории русского футуризма», замечает вполне справедливо: «Сравнивая две теории зауми — Хлебникова и Кручёных — поневоле думаешь об аполлоническом и дионисийском, или о классицизме и романтизме». Хлебников, как и Маяковский, — скорее эпик, чем лирик, скорее мыслитель, чем импрессионист; иное дело, что абстракции Маяковского ироничнее и человечнее, приземленнее.

Отношения у них поначалу были самые благожелательные. Именно Хлебникову принадлежит одно из самых тонких наблюдений над творчеством Маяковского: содержится оно в письме Василию Каменскому. Маяковский, пишет Хлебников, ненавидит солнце: «У тигра в желтой рубашке: «в ваших душах выцелован раб» — ненависть к солнцу, «наши новые души, гудящие, как дуги» — хвала молнии, «гладьте черных кошек» — тоже хвала молнии (искры)». Развивая эту мысль, Шкловский пишет: «Но когда земля стала нашей и солнце стало нашим, он полюбил людей». Насчет людей неизвестно, но солнце точно перестало быть убийцей и стало — на время — добрым товарищем, зашедшим на чаепитие. Правда, уже к 1926 году все вернулось на круги своя: «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек — я уже сгнию, умерший под забором вместе с десятком моих коллег».

Эта мысль Хлебникова — ненависть к солнцу как отрицание мира — глубока и точна. Вообще в текстах он нигде не выказывает неприязни к Маяковскому — напротив:

Трижды ве, трижды эм!
Именем равный отцу!
Ты железо молчания ешь.
Ты возницей стоишь
И слова гонишь бичом
Народов взволнованный круг!

(Футуристы гордились, что большинство из них «именами равны отцам» — даже Крученых из Елисеича переименовали в Алексеича; «Мы все выбивали дубль!» — радостно говорил Николай Николаевич Асеев, принимая в это братство Андрея Андреевича Вознесенского; Хлебников объясняет, что в этом хорошего, — в рамках христологического футуристического мифа.)

Ну, тащися, Сивка, по этому пути
Шара земного, — Сивка Кольцова, кляча Толстого!
Кто меня кличет из Млечного Пути?
А? Вова!
В звезды стучится!
Друг! Дай пожму твое благородное копытце!

Больше ему не к кому было так обращаться. Это 1922 год — 2 февраля, до смерти Хлебникова остается меньше полугода. Откуда бы взяться резкому перелому — категорическому запрету обращаться за помощью «к Маяковскому и Ко»? Ведь с этой «Ко» у Хлебникова были вполне пристойные отношения. В апреле 1919 года Пастернак, Хлебников, Маяковский, Якобсон и Нейштадт сошлись у Бриков и затеяли игру: написать по экспромту, чтобы упоминались только предметы, находящиеся в комнате. Хлебников был в хорошем настроении, удивленно говорил, по воспоминаниям Якобсона: «Какой это был гениальный человек, который придумал пить чай с ромом!» Чай с ромом и упомянут у него в первой строке:

Напитка огненной смолой
Я развеселил суровый чай,
И Лиля разуму «долой»
Провозглашает невзначай.
И пара глаз на кованом затылке
Стоит на страже бытия.
Лепешки мудрые и вилки,
Цветов кудрявая и смелая семья.
Прозрачно-белой кривизной
Нас отражает самовар,
Его дыхание и зной,
И в небо падающий пар —
Всё бытия дает уроки,
Закона требуя взамен потоки.

Есть другие воспоминания — впрочем, пристрастные. Петр Митурич пишет: «Во время отлучки Велимира из комнаты Спасский мне говорит, что у Велимира что-то произошло с Маяковским. Я предложил Велимиру пойти к Брикам сегодня же. Он просто согласился, будто бы ничего не произошло. И я, не спрашивая его ни о чем, пошел с ним.

Вошли, прислуга пустила как знакомых в сени. Стучусь в дверь. Маяковский спрашивает: «Кто там?» Я вхожу. Меня

приветливо встречают. Не замечаю, что я вошел один, а Велимир остался за дверьми. Я говорю, что пришел не один, что со мной Велимир. «А, Витя, — говорит Маяковский. — Заходи. Что ты там застрял». Велимир входит, сутулясь, с поднятым воротником пиджака, как обычно пряча бельевое одеяние. Общий кивок всем и затем уединяется. Но тут уже накрыт длинный стол. Гости, вино (впрочем, не помню, было ли вино). Были жареные утки — помню. Велимир садится за поперечное крыло стола, на другом конце стола Маяковский. Гости — Асеевы и еще кто-то. Маяковский замечает мне, что Велимир пополнел. «У Велимира отекшее, опухшее лицо, — говорю я, — и считать это явление здоровой полнотой — ошибка» Разговор переходит на другую тему. Велимир молча ел все, что ему давали. От сладкого не отказался и я.

После обеда столы освободились. Поставили рулетку. Маяковский один забавляется с ней, пуская шарик на вер-телку. «Ну, выползайте играть», — наконец говорит он. Мы с Велимиром сидели за чайным столом, услаждаясь кусочком сладкой булки…»

«Что-то», произошедшее у Маяковского с Хлебниковым, — как раз и следует числить по разряду хлебниковской болезненной подозрительности. Маяковский еще в феврале 1919 года подал Луначарскому список книг, которые предполагалось напечатать в футуристическом издательстве, и в списке был сборник Хлебникова. Составлять его должен был Якобсон, сам Хлебников написал предисловие. Рукописи, которые были переданы частично Якобсону, а частично Маяковскому, Хлебников считал похищенными. Между тем все хлебниковские тексты, которые у него находились, Маяковский отдал на хранение Якобсону и предусмотрительно взял с него расписку. Варлам Шаламов — этот фрагмент его воспоминаний цитируют все, кто писал о скандале вокруг хлебниковских рукописей, — был в Политехническом на читке «Хорошо» 20 октября 1927 года.

«Внезапно с краю шестого ряда встал человек — невысокий, темноволосый, в пенсне.

— Товарищ Маяковский, вы не ответили на мою записку.

— И отвечать не буду.

Зал загудел. Желанный скандал назревал. Казалось, какой может быть скандал после читки большой серьезной поэмы? Что за притча?

— Напрасно. Вам бы следовало ответить на мою записку.

— Вы — шантажист!

— А вы, Маяковский, — но голос человека в пенсне потонул в шуме выкриков: «Объясните, в чем дело»

Маяковский протянул руку, усилил бас.

— Извольте, я объясню. Вот этот человек, — Маяковский протянул указательный палец в сторону человека в пенсне. Тот заложил руки за спину. — Этот человек — его фамилия Альвэк. Он обвиняет меня в том, что я украл рукописи Хлебникова, держу их у себя и помаленьку печатаю. А у меня действительно были рукописи Хлебникова, «Ладомир» и кое-что другое. Я все эти рукописи передал в Праге Роману Якобсону, в Институт русской литературы. У меня есть расписка Якобсона. Этот человек преследует меня. Он написал книжку, где пытается опорочить меня.

Бледный Альвэк поднимает обе руки кверху, пытаясь что-то сказать. Из рядов возникает неизвестный человек с пышными русыми волосами. Он подбирается к Альвэку, что-то кричит. Его оттесняют от Альвэка. Тогда он вынимает из кармана небольшую брошюрку, рвет ее на мелкие куски и, изловчившись, бросает в лицо Альвэку, крича:

— Вот ваша книжка! Вот ваша книжка!»

Речь идет о книжке Альвэка и Митурича «Нахлебники Хлебникова» (1927). Пинхус — Иосиф Соломонович Израилевич (положительно везло Маяковскому на носителей этой фамилии!), не родственник Жака, писал под псевдонимом Альвэк. Более всего он сегодня известен текстом к танго «Утомленное солнце». В книге были помещены несколько хлебниковских текстов, статья с упреками в плагиате в адрес Маяковского и Асеева, а также «Открытое письмо Маяковскому» Петра Митурича, воспроизведенное по тексту сборника «ничевоков» (и такое литературное течение было в 1923 году!) «Собачий ящик»:

«Примите мое последнее товарищеское обращение, которое должно положить грань отношений наших, в зависимости от Вашего ответа. Виктор Владимирович неоднократно упоминал мне о ряде своих вещей, которые он отдавал Вам в ожидании очереди на их опубликование и которые не дождались этого и, что еще хуже, — не были возвращены ему.

Предполагая дружескую связь в Ваших отношениях с Велимиром, я не усматривал тут ничего злостного и приписывал такое положение вещей вполне нормальной небрежности московского мещанина со скромной, но «законной» этикой, свойственной людям такого склада. Причина долгого примирения Хлебникова с такой действительностью мне точно неизвестна, но в «Зангези» этому положен конец.

Там не упоминается Ваше имя, но даны некоторые черты лица, которые, будучи дополнены заметками Хлебникова из оставшихся после его смерти рукописей, не оставят ни в ком сомнения, что одно из лиц — Вы.

Незадолго перед смертью он мне перечислил рукописи, которые должны быть у Вас.

Ваша мысль, высказанная в беседе со мной в присутствии Л. Ю. Брик, что «Хлебников никому не интересен» и что я его переоцениваю, неосновательна. Правда, он не пользовался такой известностью, как «Маяковский», но иначе и не могло быть, так как Велимир избегал популяризации. Как в самой работе, так и в житейском обиходе своем, не считаясь с оценкой стадного поклонничества, и если не имел полную аудиторию могущих читать его, то вина тут скорее не автора, а Ваша, на которую и указывает предмет моего письма. <…> Не желая быть более строгим, чем Хлебников, принимая во внимание Ваше физическое уродство, указанное Велимиром в «Зангези», а также другие Ваши нравственные изъяны, в которых Вы также неповинны, я буду просить друзей и всех неравнодушных к работе Велимира не наказывать Вас прежде, чем не убедимся в Вашем упорстве, в желании вредить будетлянскому делу. Вам же предлагается следующее:

1. указать, какие из рукописей Хлебникова у Вас имеются в сохранности, 2. как и поскольку могут быть найдены и возобновлены исчезнувшие, 3. как и в какой мере они были использованы Вами и сообразно с этим рассчитаться за вычетом тех «благодеяний», какие ему были Вами оказаны…» «Физическое уродство», якобы описанное Хлебниковым в «Зангези», — это, как полагает Мария Чегодаева («Заповедный мир Митуричей-Хлебниковых»), последние строки «Зангези»:

Как? Зангези умер! <…>
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодяями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.

Клевета о краже (и тем более использовании — при разительном несходстве творческих методов Хлебникова и Маяковского) рукописей многократно развенчана и опровергнута. Если рассматривать архетип судьбы Маяковского, восходящий к биографии Некрасова, то сплетня о краже рукописей играет в ней роль столь же безосновательной и живучей сплетни об «огаревском наследстве». Что поделать, поэт, обреченный на публичность и вдобавок гражданственный, всю жизнь вынужден доказывать соответствие своего морального облика собственным публично прокламируемым идеалам; люди, которые сплошь и рядом преступают любые моральные границы, упрекают такого

поэта в компромиссах либо нравственной нечистоплотности, упорно не видя бревна в собственном глазу. Но им можно — они-то не граждане! А с гражданина спрос особый. И от этих сплетен Маяковский вынужден был отлаиваться всю жизнь — хотя в его случае они уж точно не имеют никаких оснований.

4

Высказывания Маяковского о Хлебникове неизменно уважительны. Когда Рита Райт рассказывала ему о хлебниковских чудачествах в Харькове, он спросил:

— Но вы-то понимаете, что он гениальный поэт?

Иногда, цитируя его, он говорил: если бы я умел писать, как Витя!

Наиболее развернутый отзыв о Хлебникове дан в статье-некрологе 1922 года:

«Поэтическая слава Хлебникова неизмеримо меньше его значения.

Всего из сотни читавших — пятьдесят называли его просто графоманом, сорок читали его для удовольствия и удивлялись, почему из этого ничего не получается, и только десять (поэты-футуристы, филологи «ОПОЯЗа») знали и любили этого Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами.

Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя.

У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова. К. корректуре его нельзя было подпускать, — он перечеркивал все, целиком, давая совершенно новый текст.

Принося вещь для печати, Хлебников обыкновенно прибавлял: «Если что не так — переделайте» Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал: «Ну и так далее»

В этом «и т. д.» весь Хлебников: он ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользование решением для практических целей — это он предоставлял другим.

Биография Хлебникова равна его блестящим словесным построениям. Его биография — пример поэтам и укор поэтическим дельцам».

Облик Хлебникова очерчен у Маяковского с изумительным тактом:

«Меня поражала работа Хлебникова. Его пустая комната всегда была завалена тетрадями, листами и клочками, исписанными его мельчайшим почерком. Если случайность не подворачивала к этому времени издание какого-нибудь сборника и если кто-нибудь не вытягивал из вороха печатаемый листок — при поездках рукописями набивалась наволочка, на подушке спал путешествующий Хлебников, а потом терял подушку.

Ездил Хлебников очень часто. Ни причин, ни сроков его поездок нельзя было понять. Года три назад мне удалось с огромным трудом устроить платное печатание его рукописей (Хлебниковым была передана мне небольшая папка путанейших рукописей, взятых Якобсоном в Прагу, написавшим единственную прекраснейшую брошюру о Хлебникове). Накануне сообщенного ему дня получения разрешения и денег я встретил его на Театральной площади с чемоданчиком.

«Куда вы?» — «На юг, весна!..» — и уехал.

Уехал на крыше вагона; ездил два года, отступал и наступал с нашей армией в Персии, получал за тифом тиф. Приехал он обратно этой зимой, в вагоне эпилептиков, надорванный и ободранный, в одном больничном халате. <…> Практически Хлебников — неорганизованнейший человек. Сам за всю свою жизнь он не напечатал ни строчки. <…> Конечно, отвратительна непрактичность, если это прихоть богача, но у Хлебникова, редко имевшего даже собственные штаны (не говорю уже об акпайках[1]), бессребреничество принимало характер настоящего подвижничества, мученичества за поэтическую идею.

Хлебникова любили все знающие его. Но это была любовь здоровых к здоровому, образованнейшему, остроумнейшему поэту. Родных, способных самоотверженно ухаживать за ним, у него не было. Болезнь сделала Хлебникова требовательным. Видя людей, не уделявших ему все свое внимание, Хлебников стал подозрителен. Случайно брошенная даже без отношения к нему резкая фраза раздувалась в непризнание его поэзии, в поэтическое к нему пренебрежение.

Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе».

Это еще один пример того, как Маяковский делал для человека все возможное — и как этот человек, из-за болезни ли,

из-за наветов ли, не желал и не мог этого понять.

5

А дальше вступила в дело поэтическая мифология: Хлебников — бескорыстный дервиш, Маяковский — как раз тот самый упомянутый им делец. Ходасевич, кстати, тоже сыграл на этом в своей статье «О Маяковском» 1927 года: «Практическому и жадному дикарю, каким он был, в отличие от полуумного визионера Хлебникова (которого кто-то прозвал гениальным кретином, ибо черты гениальности в нем действительно были, хотя кретинических было больше), от тупого теоретика и доктринера Крученых, от несчастного шута Бурлюка, — в «зауми» делать было, конечно, нечего. И вот, не высказываясь открыто, не споря с главарями партии, Маяковский, без дальнейших рассуждений, на практике своих стихов, подменил борьбу с содержанием (со *всяким* содержанием) — огрублением содержания. По отношению к руководящей идее группы то было полнейшей изменой и поворотом на сто восемьдесят градусов. Маяковский незаметным образом произвел самую решительную контрреволюцию внутри хлебниковской революции. В самом основном, в том пункте, где заключался весь пафос, весь бессмысленный смысл хлебниковского восстания, в борьбе с содержанием, — Маяковский пошел хуже, чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию. Было у футуристов некое «безумство храбрых», они шли до конца. Маяковский не только не пошел с ними, не только не разделил их гибельной участи, но и преуспел».

Ходасевич знал, куда бить, и ударил по самому больному месту. Бескорыстнейший из поэтов поколения, раздававший не только Брикам, но и всем нуждавшимся свои гонорары, ничего не выгадавший лично для себя, кроме многолетней травли, — Маяковский представлен тут корыстным антиподом Хлебникова, и как ни крути, это безобразная клевета.

Да, в отличие от Хлебникова Маяковский внятен. Но делать из Хлебникова безумного дервиша — тоже плохая, фальшивая стратегия: Хлебников был «смысловиком», поэтом по-своему рассудочным, даже умозрительным, по крайней мере логичным — и если некто (не верю, что Ходасевич) не слышал этой логики в его бормотании — это говорит о дефектах слуха, а не о принципиальной установке поэта на бессмыслицу. Если Маяковский чему-то и научился у Хлебникова, то свободной архитектонике его поэм, абсолютной вере в будущее (в котором

победит именно разум), отваге эксперимента — при том, что сам Маяковский куда меньше экспериментировал со словотворчеством. (Для сравнения: оба работали в РОСТА, но Маяковский — художником и автором подписей, а Хлебников на юге — ночным сторожем.) Вообще Маяковский у каждого брал свое, и у Хлебникова он учился именно свободе, полной независимости от чужих мнений; впрочем, не достигал ее даже Хлебников, по-детски обижавшийся на непонимание, но это непонимание никогда не могло поколебать его веры в собственную звезду; Маяковский воспринял это мессианство, и до последних дней оно не изменило ему.

Если уж говорить о влиянии, оно было скорее обратным — восторг Маяковского, преклонение его перед революцией заразили Хлебникова. И кажется, именно интонации Маяковского слышатся в одном из последних — и лучших — стихотворений Хлебникова: здесь есть что-то от «Послушайте!».

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут насмехаться
Над вами,
Как вы насмехались
Надо мной.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. АНТОНИНА

От нее не осталось совсем ничего: имя, легенда. И ни текста, ни картины, ни точных дат жизни. Предположительно 1895 — лето 1918. Одна акварель — «Китаянка», — на которой четыре туповатые девочки разглядывают хрупкую, почти инопланетную, престарелую китаянку, — была недавно продана на сетевом аукционе за десять долларов; других работ я не нашел. Фотографий тоже нет. Есть словесный портрет работы Эльзы Триоле: «Крепкая, тяжеловатая, некрасивая, особенная и простая, четкая, аккуратная. <…> О своей любви к Маяковскому она говорила с той естественностью, с какой говорят, что сегодня солнечно или что море большое. <…> Володя ни разу за всю жизнь не упомянул при мне ее имени».

На ее посмертной выставке было показано 73 картины — она много работала. И где-то есть, наверное, эта живопись, где почти на всех картинах был Маяковский: то Тайная вечеря, где он в центре, то он стоит у окна, а в комнате, на разобранной постели, девушка прибирает волосы. Он стоит к ней спиной, и вместо ступней у него копыта.

Известно, что она в последний год принимала «вещества» и из окна бросилась под действием наркотика. Когда Маяковский узнал о ее самоубийстве — сказал только: «Ну, от такого-то мужа как не броситься в окно». Мужем был Эдуард Шиман, художник из «Бубнового валета», впоследствии коллега Маяковского по РОСТА: «Высокий Шиман, который когда-то расписывал шарфы и издавал на фисгармонии заумные вопли, работает на дому. У него чисто, чистая краска, чистые кисти, и Маяковский его теперь уважает за аккуратность в работе». Это Шкловский вспоминает. Как видим, самоубийство жены — явно на почве неразделенной любви к Маяковскому — не помешало Шиману с ним работать. Он был старше Антонины десятью годами, в 1930-е репрессирован, официальная дата смерти — 1942 год. И поэтому рассказать, где похоронена Антонина Гумилина, тоже некому.

Идеальное полное исчезновение, мечта модерниста. «Прокрасться» и т. д.

Писала она и стихи, точнее, стихопрозу — ее поэму в прозе «Двое в одном сердце» упоминает Эльза, запомнившая оттуда одну строчку: «Только о себе, только о себе, пусть о другом не будет речи». Непонятно, призыв это — или ироническое описание его лирики, в которой в самом деле нет места «другому», иногда есть «другая», но конкретные черты имеет лишь одна, «накрашенная, рыжая». Нет сомнений, что связь у них была, хоть

и недолгая; трудно сомневаться также в том, что Маяковский не придавал ей значения, хоть сколько-нибудь сопоставимого с тем, что значил для нее он.

В жизни Маяковского она играла роль Клары Милич — здесь Тургенев уловил важный архетип: при жизни эту женщину не замечают, а после смерти она порабощает. И для Маяковского, с его манией суицида, здесь самый устойчивый сюжет — наверняка он знал и повесть о несчастной Кларе, потому что Тургенева любил, видел в себе Базарова, читал остальные романы. Почти все, кто пишет о сценарии «Как поживаете?», видят в нем намек на судьбу Гумилиной — и в самом деле девушка, кончающая с собой от любви к нему, явно напоминает об этой истории. Да мы, собственно, и не знаем других подобных случаев. Опять у них с Есениным симметрия: Галя Бениславская, которой Есенин при жизни откровенно пренебрегал, застрелилась на его могиле 3 декабря 1926 года.

Интересно, что он рассказывал о ней Татьяне Яковлевой, хотя, казалось бы, Татьяне-то какое дело до этой истории, до ранней любви, за пятнадцать лет до знакомства с нею? Но в биографии Маяковского она в самом деле играла странную роль, постоянно о себе напоминая; тут что-то вроде проклятия, передаваемого через любовный акт в недавнем американском триллере «It Follows» («Оно»). Есть проклятие, от него можно избавиться, передав его другому, — но, странное дело, иногда передача не спасает, и ты остаешься уязвимым. Ни причин, ни резонов у этого проклятия нет: априорное, не знающее повода зло. Гумилина передала это проклятие Маяковскому, а он — Л иле (не зря ей снилось, как он вкладывает ей в руку маленький пистолет). Правда, у Маяковского была суицидная попытка, по воспоминаниям Лили, и в 1916 году («Прощай, стреляюсь» — она примчалась, он сказал, что была осечка); правда и то, что самоубийство Гумилиной могло быть никак не связано с Маяковским — отношений между ними к 1918 году уже не было, и из окна она выбросилась под действием наркотиков, не сознавая, что делает. Но свой авторский миф он выстроил так: женщина, влюбленная в него и не желавшая никого другого, кончает с собой из-за этой любви. Возможно, был здесь некий отзвук брюсовского мифа — из-за Брюсова застрелилась Надежда Львова, тоже прожившая 22 года (здесь, впрочем, связь самоубийства с несчастной любовью гораздо отчетливее — хотя причиной депрессии Нади могла быть и атмосфера в стране, она как-никак вместе с Эренбургом участвовала в создании большевистской ячейки, еще учась в гимназии, и Эренбург думал — вот у кого сильный характер! Сама по себе несчастная любовь

для человека сколько-нибудь значительного еще не повод, а скорее уж последняя капля). Как бы то ни было, поэту важно, чтобы кто-то его любил — и даже из-за него погиб; и мысль о загробной мести — или, напротив, загробном счастье с единственной понимавшей его возлюбленной, — могла посещать даже Маяковского, ни в какую посмертную жизнь не верившего.

«В предсмертном бреду Аратов называл себя Ромео после отравы, говорил о заключенном, о совершенном браке; о том, что он знает теперь, что такое наслаждение. Особенно ужасна была для Платоши минута, когда Аратов, несколько придя в себя и увидав ее возле своей постели, сказал ей:

— Тетя, что ты плачешь? тому, что я умереть должен? Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти? Смерть! Смерть, где жало твое? Не плакать, а радоваться должно — так же, как и я радуюсь.

И опять на лице умирающего засияла та блаженная улыбка, от которой так жутко становилось бедной старухе».

Кругом совпадения! Критик Арватов, один из лефовцев (ниспровергатель Брюсова, о чем ниже), сошел с ума к тридцатому году, впал в многолетнюю депрессию и покончил с собой в сороковом. Устойчивы русские лейтмотивы…

СОВРЕМЕННИКИ: БРЮСОВ

1

С Брюсовым, собственно, не получилось вообще никак. Видеться они виделись, — большей частью как враги, — но совершенно друг друга не понимали; или, вернее, понимали, что при внешнем сходстве — иногда даже и формальном — были органически во всем противоположны.

Свояченица Брюсова Бронислава Рунт в очерке «Валерий Брюсов и его окружение» вспоминает: «Раз в месяц, по средам, у Брюсовых собирались поэты. Бывал, в последние годы, на «средах» и В. Маяковский. Этаким бесцеремонным верзилой шатался он целыми днями по Москве. Из кафе — в редакции, оттуда — по клубам и знакомым. Стихами своими пугал обыкновенных слушателей. Основным его занятием (и, как говорили, единственным средством к существованию) была «железка». Производил впечатление не вполне сытого человека. Придя в гости, он жадно и без разбора поглощал все, что стояло на столе. Бросал в огромный беззубый рот пирожное, а за ним тут же — кусок семги, потом — горсть печенья, а вслед за ним — котлету и т. д. Его друзья рассказывали, что одно время никакого постоянного места жительства у него не было. Где-то, кажется на Кавказе, он был исключен из 7-го класса гимназии, о чем сам говорил не без гордости. Сыпал дерзостями направо и налево. Очень часто острил удачно, но с неизменной наглостью.

Однажды в присутствии Маяковского Брюсов достал рукопись моего перевода д'Орсье «Агриппа Неттейсгеймский» и среди прочих замечаний сказал:

— А потом слово «который». У вас оно на каждом шагу. Этим словом нельзя злоупотреблять. Скажем, раз или два на страницу, больше ни в коем случае.

— А как же Лев Толстой? Почитайте его прозу… — сделала я попытку защититься.

В. Я. пожал плечами и докторально сказал:

— Толстой — не критерий. Он имеет право не придавать этому значения… Не забывайте: *quod licet Jovi, non licet bovi.*

— А еще меньше — КОРОВЕ, — изрек Маяковский».

Кстати, мемуаристка цитирует и еще одну остроту Маяковского — тоже малоприятную:

«Однажды зимой на улице мне привелось с ним встретиться. Он прямо изумил меня. И не столько роскошной шубой,

уверенным и спокойным выражением побелевшего и пополневшего лица, сколько улыбкой блестящих, великолепных зубов.

Вероятно, он подметил это мое изумление, так как сразу брякнул:

— Вас удивляют мои зубы? Да… революция тем-то и хороша: одним она вставляет новые, чудесные зубы, а другим безжалостно вышибает старые!»

(К чести Брониславы Рунт заметим, что помнила она о нем и хорошее: когда ее приятель случайно попал в облаву и был арестован, Маяковский через Брика добился его освобождения — и когда переводчице пришлось явиться к нему в качестве просительницы, был очень любезен: революция исправила ему не только зубы, но и манеры.)

Он никогда не признавал Брюсова мэтром; штамп насчет взаимного уважения, в том числе в советские времена, весьма сомнителен. Отзываясь о футуристах в печати, Брюсов Маяковского выделял, но сдержанно: «Справедливость заставляет нас, однако, повторить то, что мы уже указывали раньше: больше всего счастливых исключений мы находим в стихах, подписанных В. Маяковский. У г. Маяковского много от нашего «крайнего» футуризма, но есть свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать». Это очень умеренная похвала сквозь зубы. «Истинных, больших талантов среди футуристов я пока не заметил», — говорит Историк в брюсовском критическом памфлете «Здравого смысла тартарары». Северянин, надо признать, получил у него оценку куда более лестную, чем Маяковский.

В Обществе свободной эстетики Брюсов срезал Маяковского, пытавшегося скандалить во время чествования Бальмонта. «Не смущает ли г-на Бальмонта, — спросил он, — что все приветствия исходят от лиц, ему близко знакомых?» Брюсов стал его утихомиривать.

— Тут Общество свободной эстетики, каждый волен говорить что хочет, — огрызнулся Маяковский.

— Говорить вы свободны, но в гостях следует вести себя прилично.

— До свидания, — сказал Маяковский и направился к выходу.

— Кто сказал «До свидания»? — не расслышал кто-то из публики.

— Известный поэт Маяковский! — рявкнул Маяковский.

— Мы такого поэта в России не знаем, — негромко прокомментировал Брюсов.

Единственное известное упоминание о дружелюбии, взаимном уважении и проч, относится к 17 декабря 1923 года, когда Брюсов отмечал 50-летие в Большом театре. По воспоминаниям Лили Брик, Маяковский предложил зайти к Брюсову за кулисы: «Мне кажется, он сейчас очень одинок». Зашли. «С юбилеем, Валерий Яковлевич!» — «Спасибо, но не желаю вам такого юбилея». «Маяковский точно понял состояние Брюсова», — пишет Лиля, но и Брюсов точно понял состояние Маяковского и даже предсказал ему печальный юбилей, который тот и отметил, страшно сказать, всего шесть лет спустя. Тоже мало кто пришел из бывших единомышленников и почти никто — из больших начальников.

Казалось бы, Брюсова и Маяковского должно сближать отношение к дисциплине и труду — но вот штука: если Брюсов подлинно был «героем труда», как назвала его Цветаева, то про Маяковского этого никак не скажешь. Как он писал Лиле в письме-дневнике времен «Про это», он не принимает ни малейшего насилия над собой, хотя сам себя может заставить сделать что угодно; его трудовой фанатизм в РОСТА — скорее истерика, революционный экстаз, грандиозный перформанс. Вообще же Маяковский был мало способен к систематической работе — по крайней мере такой, какая требует волевого усилия и освоения новых техник: он готов заниматься тем, что умеет, — особенно если это совпадает с его убеждениями, с уверенностью в торжестве газетных жанров, например, — но невозможно представить себе Маяковского-переводчика, Маяковского-ученого, Маяковского-лектора, если это не доклад о личном опыте или не полемическая ревизия современной литературы. У него все в порядке с дисциплиной, если речь идет о своевременной сдаче текста (и мы помним, как он чихвостил коллег, если они хоть на час задерживали «Окна»), но это не столько дисциплина, сколько, будем честны, железные рамки, в которые загоняет себя невротик, чтобы не рассыпаться. Маяковский, вдумчиво изучающий Вергилия, Маяковский, разбирающийся в средневековой балладе, даже Маяковский, руководящий сколько-нибудь серьезным изданием, — совершенный оксюморон; даже в «ЛЕФе» всю редакторскую и собирательскую работу выполнял Брик — Маяковский в лучшем случае придумывал темы либо предоставлял собственные материалы, иногда привлекал знакомых. Брюсов — прирожденный организатор, вождь направления, редактор «Весов», историк, знаток античности, «римлянин душою»; Маяковский все время занят поиском новых рифм, каламбуров и риторических ходов, — но сделать над собой сознательное усилие, глубоко изучив другого автора, язык или

тему, — он был бы в состоянии, только если бы потребовала Лиля; и то, кажется, до 1925 года.

Брюсов — государственник, что Маяковскому, даже послереволюционному, совершенно чуждо; Брюсов — поэт иерархий, Маяковский — их разрушитель. Главная (и подспудно любимая) тема Брюсова — насилие; Маяковский его категорически не приемлет, сколько бы жестоких сцен и кровавых метафор (специально перечисляемых Карабчиевским) ни появлялось в его ранней лирике. Для Брюсова приход к большевикам совершенно органичен — и Ходасевич был не так уж далек от истины (хотя опять снижал чужие мотивы), когда писал: «Всякий абсолютизм казался ему силою созидательной, охраняющей и творящей культуру. Поэт, следовательно, всегда на стороне существующей власти, какова бы она ни была, — лишь была бы отделена от народа. <…> Все поэты были придворными: при Августе, Меценате, при Людовиках, при Фридрихе, Екатерине, Николае I и т. д. Это была одна из его любимых мыслей. Поэтому он был монархистом при Николае II. <…> Летом 1918 года, после разгона учредительного собрания и начала террора, — он приободрился и заявил себя коммунистом. Но это было вполне последовательно, ибо он увидал пред собою «сильную власть», один из видов абсолютизма, — и поклонился ей: она представилась ему достаточною защитой от демоса, низов, черни. Ему ничего не стоило объявить себя и марксистом — ибо не все ли равно, во имя чего, — была бы власть».

О Маяковском этого никак не скажешь: к большевикам он примкнул именно как к наиболее решительным разрушителям, а вовсе не как к строителям нового самодержавия. В этом смысле, пожалуй, Брюсов точнее разобрался в происходящем. Но что Маяковский отлично понимал с самого начала — так это то, что Брюсов ему противопоставлен и противопоказан; он не мог не ценить в нем «мастера стиха», но его подход к революции представлялся ему принципиально несовместимым с самой идеей этой революции. И то, что Брюсов больше нравился большевикам, имел у них особые полномочия, возглавлял прообраз Лит-института, — было ему, надо полагать, невыносимо.

Глубокое неуважение к Брюсову — прежде всего как к одному из вождей враждебного направления — было присуще футуристам вообще: в предисловии к сборнику «Рыкающий Парнас» (1914), вышедшему год спустя после «Пощечины общественному вкусу», даже красивое имя его «Валерий» было переделано в прозаическое «Василий». Впрочем, Брюсов вряд ли обиделся: «Валерий» в переводе с латыни (которой футуристы,

вероятнее всего, не знали) означает всего лишь «здоровый», а «Василий» — «царственный».

«Василий Брюсов привычно жевал страницами «Русской Мысли» поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электропояс для общения с музами?..»

(«Пробка» — в связи с тем, что дед Брюсова был пробочным фабрикантом; Зинаида Гиппиус тоже упоминала этот факт, называя Брюсова «сыном московского пробочного фабриканта, к тому же разорившегося». Ходасевич уточняет: отец Брюсова, обделенный дедом-фабрикантом, «был <…> вольнодумец, лошадник, фантазер, побывал в Париже и даже писал стихи».)

Уже упомянутый лефовец Борис Арватов посвятил сборнику «В такие дни» (1921) разносную статью «Контрреволюция формы», опубликованную еще при жизни Брюсова в том самом, первом, манифестационном номере «ЛЕФа», в марте 1923 года, — а Брик в 1926 году, когда Брюсова уже не было в живых, опубликовал в журнале «На литературном посту» статью «Брюсов против Ленина», похожую скорее на посмертный донос: о том, как Брюсов в 1905 году отвечал на ленинскую «Партийную организацию и партийную литературу» статьей «Свобода слова». Брюсов давно раскаялся в тех заблуждениях, в 1919 году вступил в ВКП(б), написал невыносимые стихи памяти Ленина («Земля, зеленая планета, ничтожный шар среди планет! Твое величье — имя это, Меж слав твоих — прекрасней нет!»). Для чего теперь счеты сводить — с человеком, который знал и умел больше Брика, и уж точно больше Маяковского? Но общая линия ЛЕФа в этом случае вполне понятна: не для того была революция, чтобы теперь строилась новая империя.

Могут возразить: в самом деле, зачем Маяковскому брюсовские добродетели вроде грамотности и дисциплины? Он великий поэт, а Брюсов образцовый ремесленник. Традиция неуважения к труду особенно сильна среди людей, которым и гениальности не дано, и сил для ремесленничества не хватает; считается более престижным побеждать вследствие озарений и творить как бы под диктовку небес, и нет более обидного клейма, чем «труженик». Между тем Брюсов — большой, разнообразный и темпераментный поэт, у которого можно найти одинаково сильные образцы стилизаций (тоже весьма разнообразных — и под античную надпись, и под мещанский романс), превосходную исповедальную лирику, в которой нет ничего ремесленного, зато явственно слышен стон души холодной и гордой, ненавидящей

собственные страсти, — и готически страшные баллады вроде «Коня блед». Правду сказать, у Брюсова не всегда хороший вкус, — для новатора он, в общем, и необязателен, — но это в собственной лирике, а при оценке чужих текстов он безупречно точен, и не было сколько-нибудь талантливого автора, которого он бы не заметил и не поощрил, пусть несколькими строчками. Брюсов — не только и не столько стилизатор, он безусловно поэт своей темы, но она такова, что русская литература предпочитает и до сих пор не говорить о ней вслух. Перефразируя Маяковского: имя этой теме — садомазохизм.

2

Да, читатель! Брюсов — поэт извращения, хотя какое же тут извращение? Подчинение, пытка — все это в той или иной степени всегда сопутствует сильной страсти, и чем эта страсть физиологичнее, чем меньше у партнеров общих интересов и чем сильнее их безмысленное физическое притяжение — тем больше риск, что рано или поздно их отношения выродятся в сплошную борьбу, и хорошо, если не кончатся смертоубийством.

Брюсов через это проходил с Ниной Петровской и с Надей Львовой, которая из-за него застрелилась (как Гумили-на — не из-за Маяковского, но из-за любви к нему; в любви этой он не был виноват, но цинизм по отношению к ней у него был тот же, что у Брюсова по отношению к Наде). Да и вообще — точно все почувствовал Ходасевич в рецензии на его «Erotopaegnia»: «Будучи по самой литературной природе своей склонен ко всякой эротике, он, разумеется, не мог пройти мимо «отреченных», «запретных» произведений латинской Музы». В «Некрополе» об этом же:

«Борис Садовской, человек умный и хороший, за суховатой сдержанностью прятавший очень доброе сердце, возмущался любовной лирикой Брюсова, называя ее постельной поэзией. Тут он был не прав. В эротике Брюсова есть глубокий трагизм, но не онтологический, как хотелось думать самому автору, — а психологический: не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему «припадать на ложе». Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую, как две капли воды: это потому, что он ни одной не любил, не отличил, не узнал. Возможно, что он действительно чтил любовь. Но любовниц своих он не замечал.

Мы, как священнослужители,
Творим обряд —

слова страшные, потому что если «обряд», то решительно безразлично, с кем. «Жрица любви» — излюбленное слово Брюсова. Но ведь лицо у жрицы закрыто, человеческого лица у нее и нет. Одну жрицу можно заменить другой — «обряд» останется тот же. И не находя, не умея найти человека во всех этих «жрицах», Брюсов кричит, охваченный ужасом:

Я, дрожа, сжимаю труп!

И любовь у него всегда превращается в пытку:

Где же мы? На страстном ложе
Иль на смертном колесе?»

Это слова жестокие и отчасти справедливые — но, как почти всегда у Ходасевича, описываемому персонажу приписываются наиболее низменные мотивировки. Между тем садомазохистские мотивы возникают у Брюсова не потому, что он везде и во всем ищет власти и от всех требует поклонения, и не потому, что ни одной из своих любовниц он не любил и по-человечески не узнал (достаточно почитать их переписку с Ниной Петровской — многое в очерке Ходасевича предстанет непозволительно мелким на фоне этой действительно сильной страсти). Причина была в том, что Брюсов действительно воспринимал страстное ложе как смертное колесо, любовь — как пытку, для него немыслимы отношения равные, собственно партнерские, — его герой способен или доминировать, или подчиняться; этот психологический излом и зафиксирован в его лирике, и сделано это, надо признать, с блеском. Многим неприятна была эта откровенность — как видим, Садовской от этого просто отдергивался, как от пламени, — других же бесило то, что Брюсов прямо заговорил о их собственной, глубоко таимой драме. Трудно сказать, что именно заставило Маяковского так гневно отреагировать на публикацию поэмы «Египетские ночи» в альманахе «Стремнины»:

Разбоя след затерян прочно
во тьме египетских ночей.
Проверив рукопись построчно,
гроши отсыпал казначей.
Бояться вам рожна какого?

Что против — Пушкину иметь?
Его кулак навек закован
в спокойную к обиде медь!

Как видим, наш герой «даже ямбом подсюсюкнул» — точнее, рявкнул, — чтобы точнее была стилизация. Между тем поводом к эпиграмме послужила, на мой взгляд, самая большая литературная удача Брюсова: прикасаясь к Пушкину, он вырастал над обычным своим уровнем. Его версия окончания «Египетских ночей», конечно, ни в какой мере не продолжение пушкинской поэмы — что и показал В. Жирмунский в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (все же чересчур уничижительно, пожалуй): где у Пушкина эпос — у Брюсова лирическая и чуть ли даже не эротическая баллада; но Брюсову было важно подчеркнуть и развить у Пушкина то, что мучило его самого, и с этим он справился. Стих его, звонкий и звучный, — истинно пушкинской чеканки; и, право, есть в этой поэме места, которых Пушкин бы не постыдился; финал в особенности. Не думаю, что Маяковского оскорбила почти кощунственная отвага Брюсова, посмевшего продолжить пушкинскую поэму; он ведь не навязывает свой вариант в качестве единственного, тем более образцового. Верно, что у Маяковского было к Пушкину «почти грозное» отношение, как сказала Ахматова о Мандельштаме, — это единственное, что их с Мандельштамом роднит, и не зря Маяковский написал стихотворение «Ужасающая фамильярность» о дурной раннесоветской манере все именовать в честь великих; но «бросить с парохода современности» он все же требовал и спрашивал: «А почему не атакован Пушкин и прочие генералы классики?» — то есть кощунствовал уж никак не меньше, чем Брюсов, и разговаривал с Пушкиным если не панибратски, то по крайней мере братски, что многим казалось непозволительной дерзостью. Так что не в обиде за Пушкина тут дело, а в том, что Брюсов, сам того не желая, разгласил тайну самого Маяковского — то есть написал о том, что младший поэт скрывал от самого себя, и написал с почти оскорбительной свободой, едва ли не с наглостью:

Так молод! Были так стыдливы
Его невольные порывы,
Так робки просьбы детских глаз!
В ответ на хитрые соблазны
Он лепет повторял бессвязный,
И вспыхивал, и быстро гас.
Напрасно ласково учила

Она его игре страстей:
Его неопытная сила
Чуждалась пламенных затей.
Он плакал в буйстве наслаждений,
Страшась изысканных забав,
Потом, обняв ее колени,
Молчал, к возлюбленной припав,
И долго, счастьем умиленный,
Смотрел во взор ее бездонный.
Он спит. Но сонные уста
Так чисты! Так ресницы милы!
Ужели эта красота
Сегодня станет прах могилы?
Какая страшная мечта!

«Вспыхивал и быстро гас» — Янгфельдт называет это главной проблемой Маяковского в отношениях с Лилей, хотя ничто в их переписке как будто не указывает на неприятности такого рода, и Лиля беззастенчиво признается Маяковскому в том, что его «хотит» и не изменяет», о чем мы уже говорили; но Маяковский, если и не брать в расчет физиологию, мог здесь увидеть — нет, не намек, Брюсову неоткуда было знать о Лилиных привычках, и не стал бы он писать целую поэму, чтобы уязвить никому еще не известную хозяйку футуристического салона, но здесь было некое сходство с личной ситуацией Маяковского, молодого и неопытного любовника новой Клеопатры. Отсюда его избыточная злость: нам редко нравится, когда о нас откровенно — и грязно, как нам кажется, — говорят чужие. Кощунственно здесь не обращение к Пушкину, а яркое — и бессознательное, конечно, — изображение трагедии самого Маяковского. Если Брюсов своей главной лирической темой сделал садизм, то лирической темой Маяковского — от знакомства с Лилей и до последней лирической вспышки в «Про это» — стал мазохизм, жертвенное служение; и если архаичный, классичный Брюсов всю жизнь писал с позиций силы, то Маяковский в лирике всегда пишет о слабости. Где Брюсов — победитель и завоеватель, там Маяковский — трагический воин, взявший все твердыни, кроме единственной и главной. Как говорил он разным собеседникам — «любят все, кроме той, которую любите вы».

Этого-то он и не мог простить Брюсову в частности и символистам вообще: они были по природе своей победители, они успели состояться. Его же — и его единомышленников — триумф совпал *с* крахом мира, и только этот крах был условием

триумфа. А с положением младшего любовника неутолимой Клеопатры и самая пролетарская революция ничего не сделает.

РЕВОЛЮЦИЯ

1

Ни один разговор о Маяковском не обойдется без ответа на вопрос: что это все-таки было, и как прикажете к этому относиться?

Было — как обычно в России: власть падает в грязь, а поднимает ее тот, кто не побрезгует. На короткой дистанции всегда выигрывает тот, у кого меньше моральных ограничений. Меньше было у большевиков.

Не сказать, чтобы они были единственными, кто предлагал понятную модель будущего. Но у них она была сформулирована радикальнее и понятнее, чем у прочих; они готовы были отступать от этой программы там, где этого требовала революционная тактика, и марксизм для них был не догма, а руководство к действию. В них чувствовалась уверенность людей, все себе разрешивших, а за такой уверенностью в России обычно идут все, что народ, что интеллигенция. Сначала бунтуют, потом привыкают.

Политическая система России к 1917 году не работала вообще. Можно сказать, ее не было. Власть истощила свой ресурс, разогревая всенародную истерику сначала по случаю трехсотлетия дома Романовых, а затем по поводу войны. Этот патриотический подъем и небывалая монолитность оказались искусственны и потому кратки. Уже в пятнадцатом году гипнозы закончились, а в шестнадцатом кризис стал очевиден: он был спровоцирован и военными неудачами, и неудачными назначениями в правительстве, и слухами о тотальной продажности министров и измене императрицы-немки. Распутин тоже старался: по мнению адептов, он осуществлял прямую связь между монархией и народом, а по мнению этого самого народа — втаптывал в грязь монархию. Народу совершенно ни к чему был такой полномочный представитель при дворе. Когда его убили, все ликовали.

В феврале воцарился восторг, царь отрекся — и, вопреки негодованию многих постсоветских монархистов, не отречься не мог, Временное правительство тоже не смогло предложить никакой созидательной программы, и падение его было предопределено; последний шанс удержать ситуацию испарился после того, как Керенский, испугавшись Корнилова, отрекся от союза с ним и объявил его мятежником. Тут-то почту, телеграф,

мосты и банки захватили те, кто не побоялся взять ответственность. Захваты эти производились не так, как показано в фильме Эйзенштейна «Октябрь», а вообще без боя: приходили солдаты и матросы и говорили — слазь, кончилось ваше время. Так было арестовано Временное правительство, так захватывались все учреждения, а впоследствии и квартиры. Большевики действовали не как захватившие власть, а как уже имеющие ее. На их стороне было универсальное, а на деле самое простое учение — и, разумеется, им помогала всеобщая усталость от предательства, разложения и говорильни. Сгодился бы любой, кто прекратил саботаж и начал расстреливать. Собственно, с февраля все только и ждали, когда это начнется, и когда началось — многие, кажется, с облегчением вздохнули. Да и то сказать — красный террор начался не сразу, оппозиционная пресса продолжала выходить до мая 1918 года, умудрялась выживать и после. Настоящая оргия взаимного уничтожения — а по сути самоуничтожения страны — началась летом вместе с Гражданской войной.

Большевики не уничтожили, а восстановили российскую империю. Первыми это поняли сменовеховцы во главе с Устряловым, но потом догадались все. Иной вопрос, что ценой этого восстановления была максимальная редукция, грандиозное упрощение: при такой политической системе, какую предлагала прошлая империя, удержать огромную территорию было уже немыслимо, да и сосуществовать с такой культурой было нельзя. Культура ведь, собственно, и взорвала всю эту систему, и революция была в огромной степени ее рук делом: революция оказалась не столько социалистической, сколько футуристической. Вертикаль власти восстановилась очень быстро, и вместо монархии возникла диктатура, о которой монархия не смела и мечтать. Да от монархии никто бы и не стерпел такого — нужна была новая, революционная легитимность, в точности как в 1792 году: Людовик XVI мог быть объявлен тираном и душителем (каковым отродясь не был), но таких дел, какие творил Робеспьер, он и вообразить не мог. Чтобы вертикаль справлялась, требовалось сократить территорию, избавиться от политических свобод и низвести культуру до пролетарского понимания; что и было исполнено — вне зависимости от целей, лозунгов и теорий, которые большевики обычно сочиняли задним числом.

Мертвая политическая система получила сильнейший гальванический удар и ожила. Сложность русской жизни, ее полифония оказались навеки невосстановимы, но упрощенный вариант империи, получая все более сильные удары тока,

просуществовал еще 70 лет, после чего окончательно утратил жизнеспособность.

Вот и всё о русской революции, если кому интересно.

А нам интереснее другое: почему эта революция так понадобилась Маяковскому — и для чего он потребовался ей? Ведь Блок ее тоже вроде как принял, хоть и увидел в ней нечто совершенно иное (возможно, был прав): стихию, возмездие, конец страшного мира… О раскаянии Блока вслух не говорилось, отречений он не писал, и пойди разбери сейчас, где там была болезнь, а где — запоздалая переоценка. Но Блок не был поднят на знамя. И Есенин не считается поэтом революции. И Пастернак, хоть он и написал «Высокую болезнь» (его пытались приватизировать, но позже и без успеха). А вот Маяковский — сам себя предложил в слуги и символы. «Революцией мобилизованный и призванный», по собственному признанию. Почему он?

Исправим сначала одну распространенную ошибку: понадобился он ей не сразу. Более того, она поначалу его осторожно отвергала. Он ей — первую советскую пьесу, в которой октябрьский переворот предстает событием не просто всемирного, но всеисторического масштаба. Он ей — тысячи плакатов РОСТА, оду революции, поэму «150 000 000». «Маяковскую галерею». Весь стиль, дизайн, лексику, интонацию, всю, так сказать, звонкую силу поэта. А она его поругивает за попытку доминировать в искусстве, и не только устами Луначарского, но и глотками РАППа, от которого тот же Луначарский вынужден Маяковского защищать. Она не распространяет его книг, которые он сам всучивает пролетариям на поэтических вечерах, не посещает его выставку. Она вырезает приветствие ему из «Печати и революции». Она шпыняет его откровенно клеветническими статьями и пытается оторвать от единомышленников. Вообще она его не любит при жизни и почти мгновенно забывает после смерти. Лиля Брик была права, когда говорила о намеренном, почти демонстративном забвении Маяковского почти сразу после его исчезновения с эстрад и газетных полос. И Сталин точно почувствовал, кого назначать «лучшим, талантливейшим»: мертвый Маяковский был безопасен, поэму «Плохо» написать не мог. Омертвевшей революции, переставшей расти, ошибаться, спорить, нужен был именно мертвый певец. В 1935 году наложили резолюцию о преступности его забвения. В 1940 году возвели пьедестал. В 1952-м соорудили деревянный макет. В 1958-м открыли памятник.

Маяковский понадобился, когда уже ничего не мог сказать, — и когда от революции осталась одна бронза: все, чего эта

революция добивалась, было уничтожено либо не состоялось вовсе. Все, против чего она восставала, вернулось, уменьшившись, ухудшившись и укрепившись. Живой Маяковский не был нужен живой революции. Мертвые — они подошли друг другу отлично. И не было Луначарского, чтобы это объяснить, а Троцкому уже было не до того. Впрочем, и его убили в год открытия постамента, в той самой Мексике, которую так любил Маяковский.

Он понадобился революции потому, что воплощал собою идею подчинения, наступания на горло (неважно, чужое или собственное), потому что ценил масштаб и количество, часто в ущерб качеству, потому что гулко грохотал и не переносил возражений, потому что оправдывал откровенное и прямое хамство своей нравственной тонкостью, чуткостью, застенчивостью — и применительно к поэту это срабатывало; значит, и советская власть, окончательно забронзовев, могла оправдывать свой агрессивный грохот, нежелание и неумение считаться с окружающими именно застенчивостью и чистотой. «К товарищу милел людскою лаской, к врагу вставал железа тверже». Его лозунги, его афористичность, его бесчеловечность — все пригодилось. Он получил полное и окончательное признание, ровно такое, о котором, увы, мечтал.

Что до причин, по которым она была ему так нужна, — уточним и здесь: ему нужно было другое. Он мечтал, как Блок, о конце «страшного мира», а получил его возвращение в подлатанном и упрощенном виде. Он мечтал о потопе, о новом человечестве, и в мечтах этих, надо признать, он с русской революцией как раз совпадал; но почему именно он? Да потому, что в основе его мировоззрения лежит простое требование: раз этот мир не принимает меня, пусть он погибнет. Вот я — гигантский, талантливый и бескорыстный. Вот мир, в котором господствуют тупость, жадность и похоть. Один из нас должен исчезнуть. Всякому ясно, что это должен быть не я.

Что касается отличий Маяковского дореволюционного от пореволюционного: на эту тему написано довольно много. Строже других — если брать работы последних лет — формулирует уже упоминавшийся Максим Маркасов: «Авторская самопрезентация постоянно осуществляет перемещения между полюсами персонального поэтического «я» и коллективного «мы». В данном случае интерпретатор сталкивается не с элементарной заменой местоимений «я» на «мы», но со специфической формой их синтеза, что является отличительной чертой поэтики Маяковского. В поэтике этого автора довольно легко вычленить следующие типы субъектного предъявления: а) маргинальное «я» раннего творчества (до 1917 г.) / маргинальное «мы» раннего

творчества; б) тоталитарное «я» советской эпохи / тоталитарное «мы» советской эпохи, интегрированное в рамках революционной культуры и соцреалистической эстетики. <…> Маргинальное «я» дореволюционное и тоталитарное «я» послеоктябрьское совпадают в том, что резко не принимают все, что относится к «не-я», это неприятие выражается в эпатирующих художественных акциях и использовании в стихотворных текстах сниженной лексики. Однако маргинальное «я» будетлянина внутренне свободно от маргинального «мы»: «адепт» имеет право передвижения — вольного выхода из «я» и возвращения в «мы», тогда как тоталитарное советское «я» жестко подчинено диктатуре тоталитарного «мы», постулирующего сектантство и «железный занавес».

В переводе с диссертационного языка на биографический — не дискредитируя ни один из этих языков, поскольку всякому свой жанр, — это значит примерно следующее: ранний Маяковский был частью маргинального сообщества, которое свободен был покинуть, — зрелый Маяковский стал частью тоталитарного социума, права и обязанности которого выбрал добровольно, а исповедовал принудительно. Тут безусловно верно то, что и ранний, и поздний Маяковский обрушивается с критикой, а то и с грозными инвективами на любое «не-я»: до семнадцатого года это традиционалисты, классики, обыватели, после семнадцатого — политические враги, а также идеологические оппоненты (толстожурнальная публика, скажем, или в известные моменты РАПП). Вне агрессивного самоутверждения Маяковский действительно немыслим, и в этом он совпадал *с* революцией, которая и сама чаще всего определяется апофатически — через врагов. У нее проблемы с исполнением, так сказать, позитивных обещаний — построить, обеспечить, накормить, — но уничтожать она всегда пожалуйста. Иное дело, что и дореволюционный Маяковский был фанатично верен своему клану — и «стоял на глыбе слова МЫ», когда никакой глыбы уже не было; как бы советские комментаторы ни пытались оторвать его от футуризма — он был верен футуризму, авангарду, своему кругу, которому помогал, чем мог. У него это всегда так — сначала сам добровольно выбираю, потом с абсолютным, самурайским упорством храню верность, даже когда она уже не нужна; Л. Пантелеев в свое время описал этот невроз в автобиографическом рассказе «Честное слово» (там описан случай из его собственного детства). Так что «свободы выхода» не было ни до, ни после — не по социальным, а по личным причинам, по-своему не менее императивным: убеждения сменить можно, тип личности — никогда.

А вот с советской идентичностью обстояло сложнее, и тут, кажется, самая верная формула — именно «маргинальное «мы». Маяковский находился в состоянии непрерывной трагической драки за то, чтобы стать большинством, — он этого хотел, к этому стремился, одиночество свое не поэтизировал, искренне полагал, что «единица вздор», особенно после любовной катастрофы, которая уже в 1923 году была для него совершенно очевидна. Но в том-то и дело: те, для кого революция делалась (и те, кем она делалась), были абсолютным меньшинством, и погибли первыми, и победили совсем не те, кому это было нужно! Так всегда бывает: борющиеся взаимно уничтожаются, и побеждает третий. Маяковский всю жизнь принадлежал к маргиналам, только в десятые годы это были футуристы, а в двадцатые — ЛЕФ; в обеих средах он был самым талантливым, за всех отвечал, всех тянул за собой (менеджером при нем был сначала Бурлюк, потом Брик) — и обречен был остаться наконец в одиночестве. Из футуризма, из всякого авангарда вообще нет выхода, если это настоящий футуризм: в конце обязательно самоубийство — эффектная точка, восклицательный знак пули в конце, потому что будущее, которое ты звал, никогда не наступит для всех, и ты окажешься в ответе за нечто совсем иное. Будешь, как Блок, оправдываться: не эти дни мы звали, а грядущие века… Нечего, нечего. Вот они — грядущие. Маяковский принадлежал к тем вернейшим, кому революция была нужнее всего; вечно отвергаемый тринадцатый апостол — самый верный и самый ненужный, потому что единственный настоящий. Во всяком сообществе должен быть не только свой предатель, но и свой тринадцатый апостол — тот единственный, кто действительно следует Учителю и доказывает на собственном примере всю несовместимость его учения с жизнью. За то и бывает отвергаем. Потому что кому же нужен такой ученик?

Таким Маяковский не был нужен ни своей женщине, ни революции, и всю жизнь провел в маргинальном отряде людей, для которых эта революция была сделана. Потому что делалась она для тех, кто ценит работу выше жизни, кто вообще к жизни не очень готов и считает жить ниже своего достоинства. Просто его существование в десятые годы было, если угодно, более гармонично: бунтарь с надеждой на победу, одиночка, которого отвергают все, но который верит в грядущее. А теперь грядущее пришло — и оказалось хуже прошлого. Просто теперь его существование еще трагичнее: он вынужден отвечать за эту революцию и огрызаться за нее, защищая то, что ему заведомо чуждо. Раньше были абажуры с канарейками — но по крайней мере эстетские; теперь это абажуры во вкусе Присыпкина, и этому Присыпкину, этому Победоносико-ву он должен ласкать слух.

После революции Маяковскому было хуже, чем до. До — у него была хотя бы надежда на революцию.

2

Отношение его к России — особая тема: он, кажется, единственный из русских лириков, у которого о Родине нет почти ни слова. Пейзажной лирики минимум, если не считать урбанистических вещей вроде «Адища города», но это ведь может касаться любого города, не обязательно русского. Обычный его пейзаж — «Пустяк у Оки»:

Нежно говорил ей —
мы у реки
шли камышами:
«Слышите: шуршат камыши у Оки.
Будто наполнена Ока мышами.
А в небе, лучик сережкой вдев в ушко,
звезда, как вы, хорошая, — не звезда, а девушка…
А там, где кончается звездочки точка,
месяц улыбается и заверчен, как
будто на небе строчка
из Аверченко…»

Пейзажа нет — не станешь же всерьез воображать Оку, полную мышей, или строчку на небе; отношение к природе — сугубо базаровское, лишний раз вспомнишь, как Лиля в дневнике 1930 года поражается его сходству с Базаровым. Может, он и любил, и, что называется, «чувствовал» природу — но запрещал себе в стихах любое слюнтяйство по этому поводу. Больше того — ему словно нравится, когда расстреливаются все эти глупости:

Пошли,
пообедав,
живот разминать.
А ну,
не размякнете!
Нуте-ка!
Цветов
детвора
обступает меня,
так называемых —
лютиков.

Вверху
зеленеет
березная рядь,
и ветки
радугой дуг…
Пошли
вола вертеть
и врать,
и тут —
и вот —
и вдруг.
Обфренчились
формы
костюма ладного,
яркие,
прямо зря,
все
достают
из кармана
из заднего
браунинги и
маузера.
Ушедшие
подымались года,
и бровь
по-прежнему сжалась,
когда
разлетался пень
и когда
за пулей
пуля сажалась.
Поляна —
и ливень пуль на нее,
огонь
отзвенел и замер,
лишь
вздрагивало
газеты рваньё,
как белое
рваное знамя.
Компания
дальше в кашках пошла…

Сравним:

Хлеще ливня,
грома бодрей,
бровь к брови,
ровненько,
со всех винтовок,
со всех батарей,
с каждого маузера и браунинга,
с сотни шагов,
с десяти,
с двух,
в упор —
за зарядом заряд.
Станут, чтоб перевесть дух,
и снова свинцом сорят.
Конец ему!
В сердце свинец!
Чтоб не было даже дрожи!
В конце концов —
всему конец.
Дрожи конец тоже.

Окончилась бойня.
Веселье клокочет.
Смакуя детали, разлезлись шажком.
Лишь на Кремле
поэтовы клочья
сияли по ветру красным флажком.

Повторение почти дословное, с интервалом ровно в пять лет (1923–1928), но модальность изменилась на 180 градусов. В «Про это» — расстреливали поэта точно так же, дружно и в ряд; в «Дачном случае» расстреливают природу, и поэту это очень нравится: «Революция всегда молода и готова». Разбирая этот текст («Поэтика произвола и произвольность поэтики»), Жолковский справедливо замечает, что «ритуально-очистительной стрельбе предается само лирическое «я», — но «предается» здесь значит не только «с увлечением вовлекается», но и «подвергается»: вместе с природой расстреливается личность. Маяковский явно отождествляет себя не со стрелками, которые «всегда молоды и готовы», но с тем пнем, в который всаживается «ливень пуль». Ведь это с ним уже — в воображении — проделывали. Природа — то, что должно быть побеждено. Поэт

— тоже.

Такова глубинная лирическая тема: последовательное самоуничтожение ради будущего.

Так что пейзажной лирики мы от него не дождемся, как не дождемся, впрочем, и лирически-исповедальной. Лирическое «я» оглушительно декларирует себя — но в себе не копается и не разбирается.

С Россией та же история. Россия — то, что должно быть уничтожено во имя будущего, ибо в настоящем господствуют убийственные законы. Россия дряхла, грязна, бесчеловечна. Думаю, отношение Маяковского с Россией вполне совпадает с бурлючьим, и не зря он иногда поет стихи Бурлюка на разные обиходные мотивчики, называя это «дикими песнями нашей Родины»: «Аб-кусают звери мякоть, ночь центральных проведи…» Звучит бессмыслицей, а между тем стихи вполне внятные, 1918 года, «Призыв», и предпослана им строчка: «Приемля запахи и отрицая вонь» — самого же Бурлюка, нечто вроде девиза.

Русь — один сплошной клоповник!..
Всюду вшей ползет обоз,
Носит золоте сановник,
Мужичок, что весь промозг.
Осень… тонем студной… слякоть…
«Номера» — не заходи:
Обкусают звери мякоть —
Ночь «центральных» — проведи…
Всюду липкою тряпицей
У грудного заткнут рот!..
Есть? — вопли десятерицей —
Тошноты моря и рвот.
Русь грязевое болото
Тянет гнойный, пьяный смрад…
Слабы вывезть нечистоты
Поселенье, пристань, град.
Грязь зовут — враги — отчизной!..
Разве этом «русский быт»?!.
Поскорее правим тризну —
Празднинствам параш, корыт!..
Моем мощной, бодрой шваброй —
Милый родины удел
Все, кто духом юно-храбрым
Торопясь, не оскудел!

Загадочные строчки про мякоть и центральные как раз при

наличии предлогов (Бурлюком обычно опускаемых) звучат вполне логично: не ночуй в номерах, клопы заедят, обкусают мякоть, надежней центральные бани, они же китайские (по названию проезда), они же хлудовские (по имени владельца). Заодно и помоешься.

У Маяковского — как и у Бурлюка, и у прочих футуристов, — никогда не было умиления перед кротостью, сиростью, жалкой уютностью родной дождливой природы: «Всюду вшей ползет обоз». Те, кто находит в этой грязи источник умиления, — «враги». Всяческое славянофильство Маяковскому было противно, как, впрочем, и любой национализм; горячее всего это отвращение к Родине выражено в стихотворении «России» — единственном авторском полном и ясном высказывании об отношении к стране проживания. Впрочем, главное тут — не холод и не грязь, а тотальное недоброжелательство, хроническое опасение, угрюмое непонимание.

Янгфельдт (ссылаясь на устное сообщение Брика Харджиеву) датирует эти стихи не 1915 годом, как в первой публикации («Все сочиненное»), а декабрем 1917-го. Это одно из лучших его стихотворений, грех не процитировать:

Вот иду я,
заморский страус,
в перьях строф, размеров и рифм.
Спрятать голову, глупый, стараюсь,
в оперенье звенящее врыв.

Я не твой, снеговая уродина.
Глубже
в перья, душа, уложись!
И иная окажется родина,
вижу — выжжена южная жизнь.

Остров зноя.
В пальмы овазился.
«Эй,
дорогу!»
Выдумку мнут.
И опять
до другого оазиса
вью следы песками минут.

Иные жмутся —
уйти б,

не кусается ль? —
Иные изогнуты в низкую лесть.
«Мама,
а мама,
несет он яйца?» —
«Не знаю, душечка.
Должен бы несть».

Ржут этажия.
Улицы пялятся.
Обдают водой холода.
Весь истыканный в дымы и в пальцы,
переваливаю года.
Что ж, бери меня хваткой мерзкой!

Бритвой ветра перья обрей.
Пусть исчезну,
чужой и заморский,
под неистовства всех декабрей.

Спустя каких-то восемь лет это у него повторилось: «Над родной страной пройду стороной, как проходит косой дождь». Интонация уже умиротворенная, но тема прежняя: ненужность. Мало мы знаем в русской литературе деклараций столь откровенных — и столь рискованных: Родину не то что не принято ненавидеть (один Печерин осмелился сказать: «Как сладостно Отчизну ненавидеть и жадно ждать ее уничтоженья»), но вообще признаваться даже в легком неодобрении категорически не принято. Родина всегда права уже потому, что Родина; мы ей по гроб жизни обязаны; в своих страданиях она не виновата (виноваты власть, элита, интеллигенция); сказать грубое слово о народе вообще Боже упаси — сразу окажешься высокомерным барином, оскорбишь лучшие чувства читателя. Так что стихи отважные, куда более рискованные, чем все его «Вам!» и «Нате». Потому что «Вам!» и «Нате» обращены к так называемой светской черни, а «России» — адрес куда более конкретный.

И в самом деле Маяковский в российской стране и литературе — экзотический зверь, «чужой и заморский»: ровно никаких добрых, родственных чувств к любым имманентностям — родне (к которой был формально нежен, но в быту холоден), стране, согражданам. Разве что Грузия мила, и то биографически, как воспоминание детства. Он никого не может любить по принуждению, потому, что так принято; пейзаж не умиляет его, и

когда Олеша при нем, глядя в окно поезда, восклицает: «Всхолмления!» — Маяковский осаживает: «Вы не могли бы выражаться менее помпезно?» Рабская суть отечественного характера подавно ему противна, сельская жизнь — лишь источник грязи и холода, и на даче он любит только собирать грибы (занятие азартное, не хуже карт).

И вот, однако, что удивительно: некое самоотождествление с Россией у него все-таки есть. Ведь это его расстреливают, как эту природу; это его надо уничтожить, чтобы ценой его жертвы построить новое будущее. Россия должна погибнуть, чтобы на ее месте возникла «страна-подросток»; пафос поэзии Маяковского — самоуничтожение, чтобы вследствие этого самоуничтожения пришли новые люди и новые поэты.

«МИСТЕРИЯ-БУФФ»

1

Как всегда, он дал образцовую формулу всего советского искусства.

С «Мистерии-буфф» началась не только советская драматургия, но и весь великий революционный авангард двадцатых, а потом все то, что Владимир Паперный обозначил как «Культуру-2», то есть застывшее искусство послереволюционного официоза.

Советское искусство было пародией всего досоветского — пародией, разумеется, в высшем, тыняновском смысле: все прежнее перемещается в иной контекст, не обязательно для того, чтобы стало смешно (хотя, смеясь, человечество расстается и т. д.), но чтобы смысл высветился заново. «Повернуть вещь, как полено в огне», называл это Шкловский.

Маяковский говорил Якобсону о полемичности своих названий: вот я переписал «Войну и мир», сейчас буду переписывать «Дон Жуана» (и в самом деле, по воспоминаниям Якобсона, из «Дон Жуана» вовсе не была сделана «Флейта-позвоночник» — там была конкретная сюжетная поэма о человеке, ищущем идеальную любовь, и находящем ее случайно, в последней короткой связи, когда уже поздно). В «Мистерии-буфф» Маяковский переписывает мистерию, и оксюморонность заложена в самом названии. Интересно, сказал ли он Якобсону, что Библию тоже уже переписал, назвав «Тринадцатый апостол», — но смена названия убрала полемический смысл?

Анна Герасимова, она же Умка, в замечательной диссертации

«Проблема смешного в творчестве обэриутов» замечает: «Традицию полусерьезной, полуигровой поэтической интонации пытался создать Маяковский. У этой традиции было немало продолжателей (зачастую откровенно эпигонствующих), но популярность ее видится следствием особого «флагманского» положения Маяковского в советской литературе, а не плодотворности этой традиции: заменой амбивалентного единства смешного и серьезного выступало здесь их механическое сочетание, производившее не совсем естественное впечатление».

Иногда так оно и было — сочетание пафоса в отношении всего хорошего и сатиры в отношении всего плохого (делячество на Западе, бюрократизм в СССР) было в самом деле механическим и производило не то чтобы неестественное, а прямо отталкивающее впечатление. Но так было не всегда. Там, где наиболее патетические и самые авторитетные жанры — трагедия, мистерия, эпопея — безжалостно поверялись иронией, кощунственно пародировались, — возникало великое новое искусство.

Древнейший жанр — мистерия, пьеса о сотворении мира. Он написал мистерию-буфф. Буфф — площадной, гротескный, шутовской театр. Младшие пошли дальше. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», трилогия без третьей части — эпос-буфф, трагикомическая эпопея, пародирующая всю русскую литературу сразу, от писем Достоевского к жене («Твой вечно муж Федя») до семейной утопии самого Маяковского («Ося и Киса здесь были»).

Лирика обэриутов — грозная пародия на всю мировую лирику: «И блоха мадам Петрова, что сидит к тебе анфас, — умереть она готова и умрет она сейчас». У нас нет свидетельств о том, как Маяковский оценил, например, «Столбцы». Скорее всего, он попросту не читал их. Но если бы читал, то испугался бы, обязан был испугаться, как Лермонтов испугался бы Некрасова, прочитав его версию своей «Казачьей колыбельной песни»: «Купишь дом многоэтажный, схватишь крупный чин»…

Правда, 29 сентября 1928 года на его вечере в Ленинградской капелле по собственной инициативе выступили обэриуты, зачитали свою декларацию (сочиненную Заболоцким при участии Введенского) и несколько стихотворных фрагментов для иллюстрации. Шкловскому (он слушал их уже во второй раз, они познакомились за год до этого) выступление показалось неудачным: и примеры не те, и темперамента мало: «Мы в молодости такой шурум-бурум устраивали!» Маяковский, напротив, заинтересовался и попросил у обэриутов статью для «ЛЕФа»; статья с примерами была выслана, но Брик

воспротивился ее печатанию. Других контактов с Заболоцким, Введенским и Хармсом у Маяковского не было — и трудно предположить, как бы ему все это понравилось. Показалось бы, вероятно, аполитичным, — но ценил же он Зощенко, который в это же время писал пародийные «Сентиментальные повести», а вскоре после смерти Маяковского взялся за историю-буфф, славную хронику под названием «Голубая книга».

Советская литература — и в некотором смысле советская власть — работала в том же жанре высокой пародии, в котором написана любимая книга Маяковского «Дон Кихот». Мало кто помнит рыцарские романы, их жанровый канон, и собственно пародийная функция «Дон Кихота» сегодня забыта. Вообще все великое в искусстве и жизни начинается с высокой пародии — пародиен и Новый Завет по отношению к Ветхому, сколь бы кощунственно это ни звучало. Притчи Христа ироничны, и потому с Евангелия началось новое искусство. Советская власть пародийно переосмысляла Великую французскую революцию. Аналогии были на каждом шагу, и пролетарское осмысление революции было таким же издевательски-комичным, как рассуждения Шарикова о переписке Энгельса с Каутским или очерки Зощенко о любви и коварстве в мировой истории.

С «Мистерии-буфф» началась трагическая буффонада советской литературы, и «Мистерия» была едва ли не самым удачным ее образцом. Маяковский понимал, что это вещь триумфальная, писал ее на подъеме и всегда с любовью вспоминал о времени работы над ней. Пожалуй, это последний случай, когда большая вещь писалась им легко и гармонично. Он сочинял ее большими кусками в Левашове под Петербургом, с июля по сентябрь. Лиля вспоминала: «Между пейзажами, «королем», едой и грибами Маяковский читал нам только что написанные строки «Мистерии» Читал легко, весело. Радовались каждому отрывку, привыкли к вещи, а в конце лета неожиданно оказалось, что «Мистерия-буфф» написана и что мы знаем ее наизусть».

«Король» — карточная игра, пародирующая государственное устройство: играют принц, король, солдат и крестьянин. Цель — брать взятки. Своего рода империя-буфф. Интересно, что хлеб тоже испекался в жанре высокой пародии: домработница Поля пекла заварные буханки в жестяных коробках из-под дореволюционного печенья «Жорж». Вся революция развивалась в этом духе — самодельный ржаной хлеб вместо былого европейского печенья, но вкусно, особенно *с* голоду.

Сейчас существуют два варианта «Мистерии» — Маяковский ее переделал к первой годовщине Октября сообразно требованиям

момента и вообще относился к собственным текстам без особенного пиетета: потомки, говорил, тоже пусть переделывают. Второй, конечно, органичнее, естественнее, смешнее. Вообще это самая талантливая, ненатужная и радостная вещь Маяковского — немудрено, что она так весело сочинялась и легко запоминалась.

2

Обратим внимание на одну занятную фабульную особенность «Мистерии», которую обычно не замечают: революция приходит не как потоп, а вследствие потопа. Она — не катастрофа, а спасительный ковчег. И это понимание революции — очень блоковское, кстати, — для Маяковского весьма характерно: революция явилась не губить мир, а спасать его, потому что все самое ужасное он уже успел сделать с собой. Жертвы этого потопа — одновременно и чистые, и нечистые; и верхние десять тысяч, и нижние миллионы. Мир захлестывают волны последней расплаты, и спастись можно, только выстроив ковчег РСФСР, на котором все и уцелеют. Кто не захочет жить по-новому — полетит за борт. В принципе же путь открыт для всех.

Революция была для Маяковского именно расплатой за «страшный мир», как и для Блока, впрочем; она происходила естественно и неизбежно — именно потому, что иначе было не выжить. Все катастрофическое, апокалиптическое мышление первых лет революции разрешается в «Мистерии»: мир спасен, потому что нечистые нашли выход. Мир, почти безнадежно испакощенный хищничеством и зверством, спасается солидарностью и трудом — таков сюжет «Мистерии», которая, собственно, не про революцию, а про отсутствие любых других способов жить дальше.

Это вещь легкая, заразительно веселая и разговорная. В ней есть, конечно, некоторый избыток пафоса — особенно в монологе «Человека просто», который словно декламирует ранние поэмы Маяковского, в частности «Войну и мир»:

Мой рай для всех,
кроме нищих духом,
от постов великих вспухших с луну.
Легче верблюду пролезть сквозь иголье ухо,
чем ко мне
такому слону.
Ко мне —
кто всадил спокойно нож

и пошел от вражьего тела с песнею!
Иди, непростивший!
Ты первый вхож
в царствие мое
земное —
не небесное.

Но все равно — здорово. Веселая пьеса. Чувствуется в ней — едва ли не в единственном его сочинении! — счастье восемнадцатого года, азарт радикальной переделки всего на свете, религиозный восторг сродни есенинскому: он тоже тогда писал крестьянские утопии. Нет у Маяковского более остроумного сочинения, и потому оно — без всякого насилия, без лозунгов и газетных заголовков — разошлось на цитаты: «Одному бублик, другому дырка от бублика — это и есть демократическая республика». «Хуже всех этот негус абиссинский: морда черная, аппетит свинский». «Дивизия разом валится наземь». «Все у нас было. Как-то-с: утконос, пальма, дикобраз, кактус!» Все это не просто афористично, но прежде всего весело: зверской Гражданской войны еще нет, у новой власти все получается, идиллия всеобщего труда и братства близка как никогда.

Именно неудача с постановкой «Мистерии» — несмотря на триумфальные представления, восторженную прессу и весьма благосклонные отзывы пролетарской аудитории, — была для Маяковского первым горьким уроком в его советской карьере: он понял, что самые талантливые вещи, написанные с самыми добрыми намерениями, совершенно этой власти не нужны, а нужно ей нечто другое, понятное, серое, предсказуемое. На диспуте «Надо ли ставить «Мистерию-Буфф»?», состоявшемся 2 января 1921 года в Первом театре РСФСР, Маяковский так излагал перипетии с постановкой:

«Надо ли ставить «Мистерию-Буфф»? Казалось бы, вопрос несколько странный. Ведь ее готовят к постановке, в чем же дело? А дело в следующем. Как и у многих вещей, так и у моей «Мистерии-Буфф» есть некоторая эпопея. Вот в чем она заключается.

Три года тому назад, начатая еще в эпоху Февральской революции, за две или три недели до празднования Октябрьской годовщины она была готова. Решено было ее поставить. Я не буду говорить о тех палках, которые втыкались в ее колеса. Но ее решено было поставить, и вывел ее на свет божий А. В. Луначарский в своей книжке «Речь об искусстве», где он писал: «Впервые в истории мировой революции дана пьеса,

идентичная всему ходу мировой революции. Я видел, какое впечатление она производит на рабочих. Она их очаровывает» Не правда ли, крещение пьесы довольно хорошее. Но после третьего спектакля в дело вмешались другие— некто Левинсон, бывший критик из «Речи», который также настаивал на полном своем знакомстве с пролетарской психологией и указал, что пьеса— определенно подмазывающаяся к пролетариату. Пьеса была снята с репертуара. Через три дня один из рабочих, именно заведующий распределением билетов Лебедев, писал в «Искусство коммуны»: «Я считаю недопустимым снять эту пьесу с репертуара, потому что в дни Октябрьской годовщины в Петрограде самый большой спрос на билеты был именно на эту пьесу» Тогда «на защиту коммунистических идей» выступила Мария Федоровна Андреева, которая тоже говорила, что она лучше всего понимает психологию рабочих; это — ерунда; пьесу надо снять; она недоступна пониманию рабочих масс».

Кстати, о Левинсоне: он в 1930 году, уже эмигрировав, написал о Маяковском мерзкий пасквиль, вызвавший протесты и среди эмиграции, и среди французских литераторов. Эренбург вспоминал: «Был в Петербурге литератор Андрей Левинсон, который считался знатоком хореографии. В 1918 году в журнале «Жизнь искусства» он опубликовал пасквиль на Маяковского. (В десятом номере «Жизни искусства» от 11 ноября 1918 года — ««Мистерия-Буфф» Маяковского»; ответ — коллективное письмо от 21 ноября и заметка Луначарского «О полемике», тоже в защиту Маяковского, 24 ноября. — *Д. Б.)* Ему тогда ответили и многие художники, и А. В. Луначарский. Андрей Левинсон уехал в Париж. Когда пришло известие о трагической смерти Маяковского, он напечатал в газете «Ле нувель литтерер» отвратительную клеветническую заметку. Вместе с несколькими французскими писателями я составил письмо в редакцию этой газеты, выражавшее наше негодование. Под письмом подписались все пристойные писатели Франции самых различных воззрений; не помню, чтобы кто-нибудь отказался поставить свою подпись. Я отнес письмо редактору Морису Мартен дю Тару. (Это был малопримечательный литератор, никак не похожий на большого писателя Роже Мартен дю Гара.) Редактор спокойно прочитал чрезвычайно резкое письмо и сказал: «Я попрошу вас сделать одно маленькое изменение» Я ответил, что текст не может быть смягчен. «Я этого и не прошу. Но, может быть, вы прибавите во фразе ‘мы возмущены тем, что литературная газета’ два слова — ‘самая крупная литературная газета’» Он соглашался получить пощечину, но просил отметить, что щека у него большая. Маяковский об этом, наверно, хорошо бы написал…» Пощечина,

кстати, была — ее лично Левинсону дал Арагон. Берберова упоминает, что французские сюрреалисты устроили на квартире Левинсона погром. Многие, впрочем, сегодня считают, что Левинсон был талантливый критик (среди балетных — просто лучший в России), а ненависть его к советской власти вполне объяснима, да и в Маяковском он видел прежде всего жертву режима, человека с талантом, «вошедшего в штопор», пошедшего в услужение к «убийцам русской души», как называл он большевиков в статье 1921 года «Там, где была Россия»: «Я должен говорить о тех из нас, кто погибает, потому что паек имеет». Маяковский, видимо, принадлежал в его глазах к этой категории. Интересно, что Левинсон всего лишь назвал пьесу натужной и вымученной — а Маяковский в ответ потребовал над ним общественного суда и организовал коллективное письмо в свою поддержку; разница показательная.

Но продолжим:

«Уложив пьесу в чемодан, я поехал в Москву, где она читалась ко дню Октябрьской годовщины. В МОНО нашли ее великолепной для постановки, потому что действительно тогда не было других пьес и даже намеков на революционные пьесы. Пьесу решено было ставить в Москве, но на «защиту коммунистической точки зрения» выступил Комиссаржевский, который говорил, что пьеса не годится, пролетариат ее не поймет (точных слов не помню). (Федор Комиссаржевский, брат великой актрисы, вскоре после этого эмигрировал. — *Д. Б.)* Ко дню первомайской годовщины я выволок ее на свет божий и уже не сунулся с ней к главкам и центрам, а пошел к революционным актерам, к революционной молодежи и художникам, и на общем собрании учащихся первых государственных мастерских (Училище живописи, ваяния и зодчества, бывшее Строгановское), консерватории, филармонии вкупе с рабочими училища было решено подготовить постановку пьесы на Лубянской площади. Тогда пьесу передали для рассмотрения в МОНО, в майскую комиссию, и тогда за «поруганные права коммунизма» выступил Фриче, который сказал, что пьесы пролетариат не поймет. Ее снова сняли с репертуара.

Через год почти на заседании Политпросвета подбирали репертуар ко дню вот этой Октябрьской годовщины, начали набирать и наскребать пьесы, причем внесена была и подверглась обсуждению моя пьеса, и была признана единственной пьесой, не только революционной, но отчасти и коммунистической. И решено было ее ставить. И тут на сцену, как «защитник коммунистических идей», вынырнул Чижевский, который нашел пьесу опять-таки с точки зрения пролетариата недопустимой.

Не имея времени и возможности всем и каждому доказывать и объяснять, что это за пьеса, какая она, — я предпринял объезд районов, где я читал рабочим мою пьесу. При голосовании из аудитории Рогожско-Симоновского района (не знаю, сколько человек точно, но вмещается всего 650 человек) против пьесы подняли руки 5 человек, а за пьесу все остальные, то есть около 645 человек рабочих и красноармейцев. Но этих товарищей недостаточно, и если сегодня мы (я вызывал сюда представителей всей Москвы, ЦК РКП, Рабкрина, Всерабиса и прочих организаций), и если мы сегодня, придя сюда, найдем эту пьесу заслуживающей внимания, — я льщу себя надеждой, что уже не выступит какой-нибудь Воробейчиков от имени пролетариата и не будет требовать снятия ее с репертуара. Мне хождения по мукам в течение трех лет страшно надоели.

Итак, приступаю к чтению пьесы. Пьеса дана как была, в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств, она будет переделываться. Когда я умру, она будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше».

На этом диспуте к Маяковскому предъявлялись обычные формальные претензии (любой, кто приносил пьесу в театр и выслушивал там ее обсуждение, от кого-нибудь обязательно слышал именно это): в пьесе нет «нарастания драматического напряжения». Маяковский взорвался:

— Какое нарастание? Я не знаю никакого нарастания! Бывает в медицине нарастание прыща, а в театре должно бросать в жар и в холод, и это я вам гарантирую!

(Точно так же, когда его упрекали в том, что в «Бане» нет драматической интриги, что у него ружье не стреляет, — он отвечал: «По-моему, если в первом акте на сцене висит ружье, во втором оно должно исчезнуть».)

В статье 1927 года «Только не воспоминания» — к десятилетнему юбилею революции — Маяковский несколько иначе излагал историю «Мистерии», хотя общий смысл неизменен, разве что роль Комиссаржевского изменилась:

««Мистерию Буфф» я написал за месяц до первой октябрьской годовщины.

В числе других на первом чтении были и Луначарский и Мейерхольд.

Отзывались роскошно.

Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича, который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет.

Чего же еще?

А еще вот чего:

«Мистерия» была прочитана в комиссии праздников и, конечно, немедленно подтверждена к постановке. Еще бы! При всех ее недостатках она достаточно революционна, отличалась от всех репертуаров.

Но пьесе нужен театр.

Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами. Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами.

Затем и цирк завтео М. Ф. Андреева предписала отобрать.

Я никогда не видел Анатолия Васильевича кричащим, но тут рассвирепел и он.

Через минуту я уже волочил бумажку с печатью насчет палок и насчет колес.

Дали Музыкальную драму.

Актеров, конечно, взяли сборных.

Аппарат театра мешал во всем, в чем и можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди. Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии Буфф» запретили выставить на своем, овеянном искусством и традициями, прилавке.

Только в самый день спектакля принесли афиши — и то нераскрашенный контур — и тут же заявили, что клеить никому не велено.

Я раскрасил афишу от руки.

Наша прислуга Тоня шла с афишами и с обойными гвоздочками по Невскому и — где влезал гвоздь — приколачивала тотчас же срываемую ветром афишу.

И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей.

А через день «Мистерию» разобрали, и опять на радость акам занудили Макбеты. Еще бы. Сама Андреева играла саму Лэди. Это вам не Мафусаил!

(Все-таки не мог он не ущучить жену Горького, хотя бы и гражданскую, хотя бы и бывшую. — *Д. Б.)*

По предложению О. Д. Каменевой я перекинулся с «Мистерией» в Москву.

Читал в каком-то театральном ареопаге для самого Комиссаржевского.

Сам послушал, сказал, что превосходно, и через несколько дней… сбежал в Париж.

Тогда за «Мистерию» вступился театральный отдел, во главе которого встал Мейерхольд.

Мейерхольд решил ставить «Мистерию» снова.

Я осовременил текст.

В нетопленных коридорах и фойэ первого театра РСФСР шли бесконечные репетиции.

В конце всех репетиций пришла бумага — «ввиду огромных затрат и вредоносности пьесы таковую прекратить»

Я вывесил афишу, в которой созывал в холодный театр товарищей из ЦК. и МК, из Рабкрина. Я читал «Мистерию» с подъемом, с которым обязан читать тот, кому надо не только разогреть аудиторию, но и разогреться самому, чтобы не замерзнуть.

Дошло.

Под конец чтения один из присутствующих работников Моссовета (почему-то он сидел со скрипкой) заиграл Интернационал — и замерзший театр пел без всякого праздника.

Результат «закрытия» был самый неожиданный — собрание приняло резолюцию, требующую постановки «Мистерии» в Большом театре.

Словом — репетиции продолжались.

Парадный спектакль, опять приуроченный к годовщине, был готов.

И вот накануне приходит новая бумажка, предписывающая снять «Мистерию» с постановки, и по театру РСФСР развесили афиши какого-то пошлейшего юбилейного концерта. Немедленно Мейерхольд, я и ячейка театра двинулись в МК. Выяснилось, что кто-то обозвал «Мистерию» балаганом, не соответствующим торжественному дню, и кто-то обиделся на высмеивание Толстого (любопытно, что свое негодование на легкомысленное отношение к Толстому высказал мне в антракте первого спектакля и Дуров).

Была назначена комиссия под председательством Дра-удина. Ночью я читал «Мистерию» комиссии. Драудин, которому, очевидно, незачем старые литтрадиции, становился постепенно на сторону вещи и под конец зашагал по комнате, в нервах говоря одно слово:

— Дуры, дуры, дуры!

Это по адресу запретивших пьесу.

«Мистерия Буфф» шла у Мейерхольда 100 раз. И три раза феерическим зрелищем на немецком языке в цирке, в дни третьего Конгресса Коминтерна.

(На немецкий «Мистерию» перевела Рита Райт — тогда студентка Брюсовского института и самая молодая сотрудница мастерской РОСТА; впоследствии она стала классиком советского перевода, автором прелестной мемуарной статьи о Маяковском «Только воспоминания». — *Д. Б.)*

И это зрелище разобрали на третий день — заправилы цирка решили, что лошади застоялись.

На фоне идущей «Мистерии» продолжалась моя борьба за нее.

Много месяцев я пытался получить свою построчную плату, но мне возвращали заявление с надписями или с устной резолюцией:

— Не платить за такую дрянь считаю своей заслугой.

После двух судов и это наконец разрешилось уже в Наркомтруде у т. Шмидта, и я вез домой муку, крупу и сахар — эквивалент строк.

Есть одна распространеннейшая клевета — де эти лефы обнимаются с революцией постольку, поскольку им легче протаскивать сквозь печать к полновымьим кассам свои произведеньица. Сухой перечень моих боев за «Мистерию» достаточно опровергнет этот вздор. То же было и с «150 000 000», и с «Про это», и с другими стихами. Трудностей не меньше. Непосредственная трудность борьбы со старьем, характеризующая жизнь революционного писателя до революции, заменилась наследством этого старья — эстетической косностью. Конечно, с тем прекрасным коррективом, что в стране революции в конечном итоге побеждает не косность, а новая левая революционная вещь.

Но глотку, хватку и энергию иметь надо».

При его жизни «Мистерия» больше не ставилась и уж тем более никем не осовременивалась; попытка Евгения Симонова в 1982 году вернуть ее на сцену хорошо мне помнится — он-то как раз попытался изменить пьесу, добавив туда стихи Маяковского, и все старались, и был в этом даже некоторый веселый вахтанговский дух, — но позднезастойный год только подчеркивал всю несвоевременность, даже музейность этой пьесы. А если когда-нибудь и настанут в России веселые времена, главными действующими лицами в этих событиях будут никак не пролетарии, да и веселья особого, кажется, не предвидится.

Революция — как потоп, не повторяется. Господь — главный художник — не любит ремейков.

То, что в первый раз происходит как потоп и заканчивается ковчегом, во второй раз повторяется как Гоморра.

СОВРЕМЕННИКИ: ЛУНАЧАРСКИЙ

1

С Луначарским тоже вышло не совсем хорошо.

Познакомились они, как явствует из письма Луначарского жене от 1 июля 1917 года, в этот самый день, в редакции горьковской «Новой жизни», на собрании редколлегии предполагавшегося сатирического журнала «Тачка». Маяковскому было 24, Луначарскому — 41, он полтора месяца как вернулся из Швейцарии, оставив там семью. За плечами у него была бурная, но, в общем, успешная революционная карьера, а все почему? Потому что он никогда не ссорился с Лениным, в которого был влюблен как курсистка. Это видно из его мемуаров. И Ленин ему симпатизировал, называя человеком исключительной одаренности; они не поссорились, даже когда Луначарский увлекся богостроительством и вместе с Горьким создал на Капри партийную школу с идеалистическим уклоном. Ленин его дразнил «Миноносец «Легкомысленный», и, как большинство ленинских кличек — «Иудушка Троцкий», «помещик, юродствующий во Христе» (о Толстом), «Каменная задница» (о Молотове), эта — прилипла. В Луначарском действительно сочетались некоторая тяжеловесность риторических конструкций и чрезвычайная легкость их генерирования: он мог без подготовки произнести увлекательную, полную цитат речь на любую тему, сочинял декадентские вирши и символистские драмы, да и в жизни часто вел себя, как на сцене. Чего у него не отнять — помимо широчайшей эрудиции, которая почти всегда есть следствие хорошей памяти, — так это двух вещей: во-первых, критиком он был превосходным, зорким, безжалостным (хотя, как почти всегда, в собственных сочинениях этот вкус ему часто изменял); во-вторых, он любил культуру самозабвенно и глубоко, любил больше, чем себя в культуре, и спокойно выслушивал критику; в качестве наркома просвещения он был, вероятно, лучше всех советских и постсоветских министров культуры. У Эдварда Радзинского описан замечательный эпизод: к советскому скульптору заявляется комиссия принимать композицию памяти павших в Великой Отечественной. Родина-мать разинула рот в скорбном крике.

— Чего она у вас кричит? — брюзгливо спрашивает министр.

— Она зовет Луначарского, — тоскливо отвечает скульптор.

И вот с этим наркомом у Маяковского были чрезвычайно

неровные отношения. Оно и понятно, если учесть, что Луначарский — после первой же встречи охарактеризовавший его как «преталантливого молодого полувеликана, зараженного кипучей энергией, на глазах идущего в гору и влево», — отзывался о нем со странной смесью любви и раздражения. Вот исчерпывающая — не опубликованная, но Маяковскому, видимо, показанная, коль скоро он на нее отозвался стихотворением «Той стороне», — главка из статьи «Ложка противоядия» (ее впервые напечатали в том самом томе «Литературного наследства» «Новое о Маяковском», который был изруган специальным постановлением ЦК):

«Но вот Вл. Маяковский меня серьезно озабочивает.

Это очень талантливый человек. Правда, за новой формой, грубоватой, но крепкой и интересной, у него скрываются, в сущности, очень старые мысли и очень старый вкус. Что такое лирика Маяковского? Рядом с молодым самомнением лирическое подвывание насчет неудавшейся любви и непризнания юного гения жестокой толпою. Это ли ново? Я ни разу не вычитал у Маяковского (которого люблю читать) ни одной крупицы новой мысли, не высмотрел ни одной искры нового чувства. Я порадовался, как большому прогрессу, когда от трафарета миловатой романтики он перешел к трафарету революционно-коллективистическому. Если отделить форму Маяковского и взвесить только содержание — то оно окажется чрезвычайно съежившимся и в смысле новизны, почти не существующей.

Все-таки это талантливый человек. Со временем можно ожидать от него большей зрелости ума и сердца, а своеобразия в формальном мастерстве он уже добился высокого.

И вот пугает слишком надолго затянувшееся отрочество. Владимир Маяковский — недоросль.

В самом деле, мальчишке можно простить, когда он каждые десять минут бьет себя в грудь, как в турецкий барабан, и петушиным голосом вещает: «Я — гений, смотрите на меня все: вот гений»

Можно простить с грехом пополам такому мальчишке, когда он завидует старшим братьям по Парнасу и не может говорить об них без ненависти, когда ему кажется, что великие мертвецы в своих вечно живых произведениях ужасно мешают успеху его собственного рукоделия и когда он хочет видеть себя первым мастером на оголенной земле и среди забывших прошлое людей: так легче, без конкурентов. Можно не только снова открыть Америку, но даже поразить своей оригинальностью, выдумав сахарную воду.

Но все эти аллюры непростительны для мужа, которым пора

уже становиться Маяковскому.

Гений конгениален гениям. Гений бывает потрясен всякой красотою, гений великодушен к другим гениям, братски-любвеобилен и нежен к ним, гений не может вымолвить тех задорно-безвкусных слов о Пушкине, скажем, какими пачкает свой рот Маяковский.

Я понимаю, что уродство самовосхваления и оплевания высоких алтарей, что беготня с осиновым колом между могилами великанов — могли произойти от того, что слишком долго запирали молодой талант. Но всему есть мера. Если Маяковский будет продолжать тысячу раз голосить все одно и то же, а именно — хвалить себя и ругать других, то пусть он мне поверит: кроме отвращения он ничего к себе не возбудит.

Я искренно расположен к его большому дарованию. Я радуюсь повороту этого дарования к революционному содержанию, но меня болезненно шокирует, заставляет кривиться от стыда за Маяковского, когда я слышу раскаты гулкой саморекламы и когда начинается эта, поистине бездарная и только бездарности свойственная песня зависти к славе славных.

Я говорил многим, которых также мучительно била по нервам эта жалкая черта в многообещающем человеке: подождите, теперь он получил свою долю славы, теперь он подрос; в желтой кофте, кофте зависти и рекламы, ему нет больше нужды.

И мне горько, что на первой странице «Искусства коммуны» я встречаю милого Владимира Владимировича опять в этом смешном и гнусном туалете».

Полемика Маяковского с Луначарским в это время идет еще по линии отношения к пресловутой классике, но не только в этом дело; Луначарский не любит футуризм — но и это простительно, Чуковский его тоже не любил; куда серьезнее упрек в том, что Маяковский не говорит ничего нового. Одной формальной новизной в искусстве сыт не будешь — нужно не только новое слово, но и новая мысль; Маяковский — это «ни одной крупицы новой мысли», «ни одной искры нового чувства». Положим, к «Облаку» это еще не вполне применимо — там новая мысль или по крайней мере новое лирическое самоощущение есть, мы о нем пытались сказать; но в остальном, увы, Луначарский прав — даже нравящийся ему «Человек» эмоционально могуч, но содержательно весьма беден. Уитмен, прочитавший Блока: «Листья травы», помноженные на «Пляски смерти».

Луначарский и потом демонстрировал исключительную глубину при любом критическом разговоре о Маяковском, даже не рассчитанном на публикацию (была у него эта прелестная

черта — с равным артистизмом и равной самоотдачей выступать на многотысячных митингах и в дружеских компаниях, писать статьи и семейные письма). Вот его отзыв 1918 года о «Мистерии-буфф» — безупречно точный:

«Общий замысел превосходен, есть множество интересных подробностей, любопытнейших отдельных афоризмов и блесток, но в общем и целом вещь риторична. Комическое удается лучше, а там, где дело в пафосе, то появляется то самое «красноречие», о котором еще Верлэн говорил, что ему следует свернуть шею, — красноречие, мало согретое внутренним чувством, длинное. Это особенно заметное в появлении человека будущего. Когда роль исполнял сам Маяковский, его исключительные данные как-то мешали рассмотреть пустоту и напряженность речи человека будущего. Вчера он меня сильно шокировал, и я вполне разделял мнение члена коллегии Наркомюста, который сказал мне, что это место в значительной степени портит впечатление просто своей относительной бездарностью. Действительно, у этого человека будущего, придающего своим словам значение Нагорной проповеди, смесь напыщенности с каким-то несколько хулиганским (типа хулигана из «Двенадцати») романтизмом, вроде «Ко мне — кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею», а рядом — порядочного мещанства, вроде: «Мой рай — в нем залы ломит мебель, услуш электрических покой фешенебелен» Самая рифма тут какая-то северянинская (отличное замечание! — *Д. Б.)* и образы ультрабуржуазные.

Если менее интенсивно неприятно, то зато экстенсивно более значительно другое отрицательное явление — известная монотонность типов пролетариата. (С экивоками, но приближаемся к сути. — *Д. Б,)* Правда, может, этим хотели передать их массовость, но получается так, что они ходят по всему миру и вне мира, встречают яркие образы, а сами остаются не яркими, и все, что они говорят, — это все-таки риторика, не лучше, а хуже, чем риторика многих поэтов Пролеткульта. Правда, я по собственному опыту знаю, как трудно изображать пролетариат, и я поэтому не осуждаю Маяковского, что пролетариат у него беден. Надо во что бы то ни стало научиться нам, новым писателям, индивидуализировать их так же, как мы индивидуализируем наших врагов <…>. Наконец, совсем не коммунизм, а самый настоящий хулигано-футуризм, которого так много еще в Маяковском, сказывается в этом попутном лягании мертвого льва — Толстого или хотя бы Руссо. Я чувствую это. Коммунисты относятся к своим предшественникам — а Толстой и Руссо во многом являются таковыми — с глубоким почтением. Для коммунистов культурных это лягание граничит с подлинным

кощунством. Мы знаем, что такое кощунство, и если бы кто-нибудь лягнул Маркса, мы не потерпели бы. У футуристов же пиэтета нет. Они полны прежде всего не столько здоровой, сколько здоровеннейшей завистью ко всему, что славно. Отсюда такие выходки. Это тоже страх, который в моих глазах всегда был и останется язвой на теле «мистерии»

Очень плох финал. Он страшно словесен и жидок. Конечно, артист очень хорошо взбирается в ложу <…>. А теперь, когда соседняя ложа заполняется советскими барышнями, то публика совсем сбивается с толку. Все разговоры непонятны и неприятны. Несколько лиц обратилось ко мне с вопросами, почему рабочие говорят барышням: «Мы будем вас делать, а вы нас питать», — какую черту будущего строя хотел отметить этим автор? <…> Никакой новой страны не видно и ею не пахнет. Наш старый новый «Интернационал» с новыми словами Маяковского дела спасти не может, и пьеса кончается довольно уныло. <…> И режисер подчеркнул этот недостаток, не давши даже того шествия вещей и даже той музыки, звона и грома, которыми сопровождается соединение очнувшегося труда с отдающейся ему материей. Здесь я не могу не отметить, что музыка гнуснейшая». Далее достается отрывкам из «Травиаты» — черти пели «Мы че-е-ерти, мы че-е-ерти…» на мотив «Налейте, налейте бокалы полней!».

Даже с добавлением необходимого финального комплимента, — дескать, «Мистерия» со всеми ее ошибками в десять раз выше таировского «Ромео и Джульетты», — рецензия выходит глумливая, особенно насчет «соединения очнувшегося труда с отдающейся ему материей»: умел приложить не хуже Маяка. Проблема в ином: все эти упреки следует адресовать уж никак не автору, потому что они относятся не к изображающей революцию «Мистерии», а к самому объекту изображения. Никакие «семь пар нечистых» русской революции не делали, и жить после нее они стали хуже, и власть досталась не им, а новому классу, по формулировке Джиласа; поэтому рай представлялся Маяковскому чистой абстракцией, царством изобилия и бесконфликтного потребления: «Скушно у вас, ох и скушно!» Но написать это прямее Луначарский, понятное дело, не мог — хотя и так проговорился о полной несостоятельности «мистериальной» футурологии. Будущее у Маяковского всегда было стерильно и абстрактно, и никогда в нем не было места ему самому и людям, похожим на него.

2

В 1918–1921 годах (позже — никогда, что делает честь его уму) у Маяковского периодически возникали иллюзии насчет того, что прежнее искусство будет упразднено, а футуризм объявят единственно революционным. В этом духе написан «Приказ по армии искусств», который вызвал у Луначарского весьма желчную реакцию.

Канителят стариков бригады
канитель одну и ту ж.
Товарищи!
На баррикады! —
баррикады сердец и душ.
Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжег.
Довольно шагать, футуристы,
В будущее прыжок!
Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?
Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы: Эр, Ша, Ща.
Это мало — построить парами,
распушить по штанине канты.
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.
На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.
Это что — корпеть на заводах,
перемазать рожу в копоть
и на роскошь чужую
в отдых
осоловелыми глазками хлопать.
Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.
Книгой времен

тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!

Напечатано это было в «Искусстве коммуны» — газете отдела ИЗО при Наркомпросе. Луначарский как глава наркомата не остался равнодушен к манифесту футуристов и несколько раз довольно резко окоротил их претензии на монополию в искусстве. В статье «Об отделе изобразительных искусств» (опубликована посмертно) он писал: «Дух конкуренции, царившей на буржуазном художественном рынке, стремление выделиться, привлечь к себе внимание, ажиотаж на художественной бирже очень дурно отзывались на этих лихорадочных поисках, принося сюда элемент кривляния, а порою даже шарлатанства.

Пролетариат же и наиболее интеллигентная часть крестьянства никаких этапов европейского и российского искусства не переживали и находятся совсем в другом пункте развития. Скажу определенно: пролетариату и крестьянству сейчас в тех грандиозных переживаниях, которые переполняют его душу, в искусстве важнее что, а не как.

Пролетариат и крестьянство возвращаются к тому благотворному и верному взгляду в искусстве, что оно есть род громовой и прекрасной человеческой речи, способ великой агитации путем возбуждения чувств.

Из этого не следует, чтобы рабочий класс и крестьянство, вообще большая народная публика в России, не сумели различить прекрасных форм и были бы к ним равнодушны. Искусство только тогда является этой священной речью, когда оно есть подлинное искусство. <…> Но для не искушенных всякими переживаниями замысловатого культурного развития людей естественнейшей формой является, если мы будем говорить о больших массах, форма классическая, ясная до прозрачности, выдержанная в своей торжествующей красивости или близкая к окружающей нас реальности, стилизующая ее только в смысле отвлечения от ненужных деталей.

Пролетариат и крестьянство будут требовать классического искусства, упирающегося, с одной стороны, в здоровый, крепкий, убедительный реализм, с другой стороны, в красноречивый прозрачный символизм в декоративном и монументальном роде».

Первая жена Луначарского Анна Алексеевна, передавая для полной публикации статью «Ложка противоядия» (первая ее

половина была напечатана в «Искусстве коммуны», вторую газета самовольно отрезала), сообщила, что эту статью нарком написал после разговора с Лениным, обеспокоенным нигилистически-ниспровергательскими тенденциями в газете Наркомпроса. Впрочем, думается, взгляды Луначарского на ситуацию вполне совпадали с ленинскими — разве что он был чуть более терпим к авангарду. «Ложка» была преподнесена к обеду 29 декабря 1918 года. В напечатанной ее части говорилось резко и недвусмысленно: «Не говоря уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными и к ней отзывчивыми, — они и на деле проявили себя во многом хорошими организаторами, и я жду самых лучших результатов от организованных по широкому плану Свободных худож. мастерских и многочисленных районных и провинциальных школ.

Но было бы бедой, если бы художники-новаторы окончательно вообразили бы себя *государственной* художественной школой, деятелями официального, хотя бы и революционного, но сверху диктуемого искусства.

Итак, две черты несколько пугают в молодом лике той газеты, на столбцах которой печатается это мое письмо: разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти».

Речь, как видим, не о футуризме как таковом, а именно о попытке футуризма позиционировать себя в качестве новой догмы, поддержанной властью; Луначарского (и Ленина, если он подсказал идею статьи) беспокоит именно это. Футуризм компрометирует власть, говоря от ее имени. Маяковскому это показалось тяжким оскорблением, и он нескоро смирился с тем, что снова оказался маргиналом.

Одна из крупных стычек между «слесарем и канцлером» — как, издеваясь над пьесой Луначарского «Канцлер и слесарь», называл их Маяковский, — случилась после постановки верхарновских «Зорь» у Мейерхольда 22 ноября 1920 года. По воспоминаниям Игоря Ильинского, игравшего небольшую роль фермера Гислена, «Зори» вышли в самом деле спектаклем переходным и не слишком удачным, — по крайней мере массовый зритель их не принял: «Условная постановка все же носила какой-то статуарно-декламационный характер, то ли хор вместо действующего народа также звучал холодно, а хаотические нагромождения в декорациях могли быть радостными только для тех, кто хотел во что бы то ни стало

видеть что-либо новое в театре». Луначарский на обсуждении выступил очень резко и сразу исчез. Маяковский в своей речи ему громко возражал, а потом ответил открытым письмом, напечатанным в «Вестнике театра» от 30 ноября:

«Анатолий Васильевич!

Образовался целый класс людей, «не успевших ответить Луначарскому».

На диспуте о «Зорях» вы рассказали массу невероятнейших вещей о футуризме и об искусстве вообще и… исчезли. К словам наркома мы привыкли относиться серьезно, и потому вас необходимо серьезно же опровергнуть.

Ваши положения: 1) театр-митинг надоел, 2) театр — дело волшебное, 3) театр должен погружать в сон (из которого, правда, мы выходим бодрее), 4) театр должен быть содержательным, 5) театру нужен пророк, 6) футуристы же против содержания, 7) футуристы же непонятны, 8) футуристы же все похожи друг на друга и 9) футуристические же украшения пролетарских праздников вызывают пролетарский ропот.

Выводы: 1) футуризм — смердящий труп; 2) то, что в «Зорях» от футуризма, может только «компрометировать».

Начну с хвоста:

Что вы нашли в «Зорях» футуристического? Декорации? Декорации супрематические. Где вы видели в России живопись футуристов? Вы назвали Пикассо и Татлина. Пикассо — кубист. Татлин — контр-рельефист. Очевидно, под футуризмом вы объединяете всё так называемое левое искусство. Но тогда почему же вы канонизируете академией Камерный театр? Или сладенький, дамский футуризм Таирова вам ближе к сердцу? Если вас компрометирует всё левое, то уничтожьте ТЕО с Мейерхольдом, запретите МУЗО с футуристом Арт. Лурье, разгоните ИЗО с Штеренбергом, закройте государственные художественные учебные мастерские, ведь декоратор «Зорь» — Дмитриев — лауреат высших художественных мастерских, получивший первую премию. И вообще три четверти учащихся левые. И, конечно, запретите своего «Ивана в раю».

(«Иван в раю» — «миф в пяти картинах», согласно авторскому обозначению, — создан в 1920 году не без прямого влияния «Мистерии-буфф». Нарком здесь выступил некоторым даже эпигоном футуриста, вследствие чего разница их уровней — всегда заставлявшая Луначарского говорить о Маяковском с некоторым восторженным придыханием, а критиковать с массой реверансов, — сделалась очевидна. «Миф» Луначарского — сочинение, для которого слово «дичь» непозволительно комплиментарно:

Аддай-дай
У-у-у
Грр, бх, тайдзх.
Авау, авау пхоф бх!
Будь проклят, будь проклят,
Родивший свет!
Творцу мирозданья
Прощения нет!
Будь проклят, премудрый.
Святой палач!
О, хаос, о, дьявол,
Над нами плачь!

Ничего не скажешь, пхоф бх.)

«Ведь реплики из ада — это же заумный язык Крученых. И, наконец, запретите писать декорации всем, кроме Коровина. Ведь все декораторы — и Якулов, и Кузнецов, и Кончаловский, и Лентулов, и Малютин, и Федотов— различных толков «футуристы» Тогда все силы сконцентрируйте на охране Коровина от естественных влияний времени. Не дай бог, этот декоратор умрет, то ведь тогда и правых не останется.

Но не найдете ли вы несколько неудобным «разъяснить» столько компрометирующих? Ведь все эти люди — единственные из деятелей искусства, работающие всё время с Советской властью, и зачастую коммунисты.

Всё это оказалось смердящими трупами.

Анатолий Васильевич! Ваша любимая фраза: «Пролетариат — наследник прошлой культуры, а не ее упразд-нитель» «Пролетариат пересмотрит прошлое искусство и сам отберет то, что ему необходимо» Если с вашей точки зрения футуризм — венец буржуазного прошлого, то «пересмотрите» и «отберите», а теоретически те, кто умерли раньше, естественно, должны и больше смердеть.

Чем же чеховско-станиславское смердение лучше?

Или это уже мощи?

Футуристические украшения вызывают пролетарский ропот…

А разве Керенский не вызывал восторга? Разве его на руках не носили?

Чем же перевели вы этот нелепый восторг в справедливый гнев?

Агитацией. Пропагандой. Давайте агитировать за новое искусство, и, может быть, ропот перейдет в восторг. <…> Ведь это вы писали: «Футурист Маяковский написал ‘Мистерию-буфф’

Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни»

«Адекватное», «впервые» И вдруг смердит. Неудачное вам выражение подвернулось, не правда ли?

Футуристы непонятны…

А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на портянки гобелены Зимнего дворца? Будем пропагандировать — поймут.

Нужен пророк…

А как же «ни бог, ни царь, ни герой»?

Театр погружает в сон…

А слияние актера с зрителем? Сонный не сольешься! Театр — дело волшебное…

А разве пролетарий бывшие волшебства не переводит в разряд производства? «Искусство свыше» — разве это не синоним «Власть от бога»? Разве это не придумано для втирания очков «высшей кастой» — деятелями искусства?

Театр-митинг не нужен.

Митинг надоел? Откуда? Разве наши театры митингуют или митинговали? Они не только до Октября, — до Февраля не доплелись. Это не митинг, а журфикс «Дядей Ваней»

Анатолий Васильевич! В своей речи вы указали на линию РКП — агитируйте фактами. «Театр — дело волшебное» и «театр — сон» — это не факты. С таким же успехом можно сказать: «театр — это фонтан»

Почему? Ну, не фонтан!

Наши факты — «коммунисты-футуристы», «Искусство коммуны», «Музей живописной культуры», «постановка ‘Зорь’ Мейерхольдом и Бебутовым», «адекватная ‘Мистерия-буфф’», «декоратор Якулов», «150 миллионов», «девять десятых учащихся — футуристы» и т. д. На колесах этих фактов мчим мы в будущее.

Чем вы эти факты опровергнете?»

Луначарский ничем эти факты опровергать не стал. Очевидно, что письмо Маяковского — весьма благородное по своим мотивам, защищающее отважный и рискованный эксперимент Мейерхольда, — откровенно партийное и субъективное. Очевидно и то, что Мейерхольд, волшебно преобразившийся, — Ильинский вспоминает, как после изломанного, словно сошедшего с григорьевского портрета доктора Дапертутто странно было видеть Мейерхольда в шинели, в кепке с ленинским значком, прямого, немногословного, ничего не объясняющего актерам и редко прибегающего к «показам», — нуждался в защите: он делал первые шаги по новой территории, и

его упрекали в предательстве не реже, чем Блока. Ему важно было показать не безупречный, не «хороший», а — другой спектакль, и в этом смысле «Зори», при всей их абстрактности и ходульности, были событием знаменательным. Иное дело, что Луначарский был прав в главном: пролетарию все это было даром не нужно. И никакой пропагандой нельзя было заставить пролетария любить футуристическое искусство. Пролетариат, конечно, сделал революцию не для того, чтобы ходить в Малый театр. Он сделал ее, чтобы ходить в синематограф.

Небольшое отступление.

Весьма вероятно, что именно поэтому, осознав неосуществимость своей эстетической утопии, Маяковский не стал дописывать самую радостную, самую эйфорическую свою поэму «Пятый интернационал» — о торжестве коммуны и нового искусства в ней, о мировой войне, о XXI веке, в котором настал коммунистический рай. Поэма эта — неоконченная и самим автором почти не исполнявшаяся на вечерах — осталась малоизвестной и малочитаемой, а зря. Это — своего рода «Облако в штанах», переписанное в мажоре, и не хуже «Облака»: там поэт учится вытягивать шею так высоко, чтобы видеть весь земной шар. Получается очень весело:

Мира половина —
кругленькая такая —
подо мной,
океанами с полушария стекая.
Издали
совершенно вид апельсиний;
только тот желтый,
а этот синий.

Дальше пошла совершенная уже фантастика, небесные сферы — и если раньше, в «Облаке», все было глухо, безответно, — теперь сама Вселенная поет в мажоре. Позволим себе обширную выписку — эту вещь мало кто цитирует, а перечитывать ее большое наслаждение:

Тишь.
И лишь
просторы,
мирам открытые странствовать.
Подо мной,
надо мной
и насквозь светящее реянье.

Вот уж действительно
что называется — пространство!
Хоть руками щупай в 22 измерения,
Нет краев пространству,
времени конца нет.
Так рисуют футуристы едущее или идущее:
неизвестно,
что вещь,
что след,
сразу видишь вещь из прошедшего в грядущее.
Ничего не режут времени ножи.
Планеты сшибутся,
и видишь —
разом
разворачивается новая жизнь
грядущих планет туманом-газом.
Некоторое отступление. —
Выпустят из авиашколы летчика.
Долго ль по небу гоняет его?
И то
через год
у карегласого молодчика
глаза начинают
просвечивать синевой.

Идем дальше.
Мое пребывание небом не считано,
и я
от зорь его,
от ветра,
от зноя
окрасился весь небесно-защитно —
тело лазоревосинесквозное.
Я так натянул мою материю,
что ветром
свободно
насквозь свистело, —
и я
титанисто
боролся с потерею
привычного
нашего
плотного тела.
<…>

Сперва не разбирал и разницу нот.
(Это всего-то отвинтившись версты на три!)
Разве выделишь,
если кто кого ругнет
особенно громко по общеизвестной матери.
А теперь
не то что мухин полет различают уши —
слышу
биенье пульса на каждой лапке мушьей.
Да что муха,
пустяк муха.
Слышу
каким-то телескопическим ухом:
мажорно
мира жернов
басит.
Выворачивается из своей оси.
Уже за час различаю —
небо в приливе.
Наворачивается облачный валун на валун им.
Это месяц, значит, звезды вывел
и сам
через час пройдет новолунием.

(Вот, собственно, откуда у Цветаевой образность «Поэмы Воздуха»: только у Маяковского живой поэт радостно вырастает над собой, а у Цветаевой душа покидает тело и уходит в пространства, где ни земные страсти, ни земные слова уже ничего не значат.)

Вещь осталась незаконченной и не могла быть закончена: к 1922 году Маяковскому стало ясно, что никакой утопии не будет. Как ни парадоксально, Луначарский был одним из тех, кто ему это объяснил; и потому относился он к наркому со стойким, хотя и не вполне явным недоброжелательством.

Хотя нарком, если вдуматься, был ни в чем не виноват.

3

Сейчас нам придется сказать о Маяковском неприятную, хотя ничуть не оскорбительную вещь: в авторском мифе каждого большого поэта — по крайней мере в России — серьезную роль играют его отношения с властью. Для поэта хорошо с властью

если не ссориться, то по крайней мере ей противостоять, представлять собою альтернативу, как понимали это Пушкин и Пастернак («Он верит в знанье друг о друге предельно крайних двух начал» — очень удобная пастернаковская формула: не взаимодействие, но знанье, не антагонизм, но уравновешивание, ты не можешь без меня, я не могу без тебя, и мы как бы легитимизируем друг друга). Поэту вообще свойственно жить в мире строгих иерархий — ценностных, вкусовых, эстетических, — а потому он не может не соотносить себя с властью, хотя бы потому, что сам претендует на абсолютную власть, как формулирует А. Жолковский. Без власти нет поэтического мифа — и у Маяковского, патентованного нонконформиста, такой миф обязан наличествовать; он отлично это чувствовал. Однако противостояние советской власти вступило бы в противоречие с его утопией, с главной жизненной программой — не за то мы боролись, чтобы фрондировать; и потому, яростно нападая на второстепенные мишени — бюрократию, омещанивание, — он в главном всегда старается оправдать свою партию, точно так же, как всегда стремился оправдывать Лилю (не будучи партийным — но не будучи и женатым; это тот необходимый максимум независимости, который он может себе позволить). Выбор второстепенных мишеней — искусство, в котором он достиг впечатляющих высот: говоря «о дряни», он нападает главным образом на канареек. Не было, увы, никаких оснований надеяться, что поэма «Плохо» вернет ему гнев, как надеялся Пастернак. Сказал же он Иосифу Юзовскому, автору разносной — и дерзкой — статьи про «Хорошо»: «Слушайте, Юзовский. Если будет социализм, то эта поэма хорошая. А если не будет — то на черта и поэма, и я, и вы?»

И вот как — по-своему очень умно — нашел он выход из ситуации: с одной стороны, поэт обязан быть в оппозиции, сервильность для него неприлична, даже если это только кажется сервильностью, а на самом деле является позицией искренней и бескорыстной. С другой же, он нашел в верхах самого безобидного врага, единственного представителя этой власти, которому он был действительно небезразличен. У каждого советского литератора были свой роман с властью и свои покровители — Троцкий, Бухарин, у особенно везучих сам Ленин; Маяковский никогда не участвовал во фракционной борьбе, не брал ничьей стороны и не считал принципиальными разногласия в партийной верхушке. У него даже была черновая заготовка плаката на эту тему — или реплика для второй редакции «Мистерии», трудно сказать, где он предполагал использовать это: «Как начался [в партии] промеж большевиками разговорный

зуд — думал, они друг другу глотки перегрызут. А [она] после X съезда, в рот те дышло, партия-то из разговоров окрепшая вышла». Имеется в виду «навязанная Троцким», как писалось в официальной истории партии, дискуссия о профсоюзах и принятая на X съезде ленинская резолюция «О единстве партии», положившая конец фракционной борьбе. В отличие от многих партийцев и беспартийных литераторов Маяковский никак не отреагировал на «Новый курс» Троцкого; для него все это был именно «разговорный зуд». Он никогда, ни на минуту не усомнился — по крайней мере публично — в истинности партийной линии, как не высказался сколько-нибудь критично о Лиле. Он никогда не поддерживал опальных и гонимых, не сказал ни слова в защиту хорошо ему знакомого Владимира Силлова, расстрелянного по обвинению в связях с Троцким, не заступился за «товарища Блюмочку», как ласково назван Блюмкин в его инскрипте. Партия — рука миллионопалая, она ошибаться не может. Максимум оппозиционности, которую он себе позволял, — это систематические нападки на Луначарского, самого интеллигентного и безусловно самого безобидного человека во всей партийной верхушке.

Троцкий подчеркивал, что Луначарский в рядах большевиков всегда оставался «инородной фигурой», но Ленин его любил — и Горький это подчеркивал, цитируя ленинский умиленный отзыв: «Легкомыслие — от эстетизма у него». Если применительно к Ленину, конечно, вообще уместно говорить о любви — можно сказать, что к Луначарскому у него действительно была особого рода приязнь, объяснявшаяся тем, что, во-первых, сам Луначарский был ему предан искренне и восторженно, а во-вторых, все его махистские либо богостроительские заблуждения не представляли для большевизма никакой опасности. Думается, была и еще одна причина его симпатии к велеречивому наркому. Среди большевиков — таких железных, как Дзержинский, либо таких неутомимо-кровожадных, как Троцкий, — Луначарский был Ленину близок, страшно сказать, интеллектуально. Были в ленинском Совнаркоме хорошие организаторы, самоотверженные борцы и даже люди с зачатками совести, — но умных, образованных, культурных было среди них мало. Можно относиться к Ленину как угодно, но дураком его не называл еще никто; Луначарский тоже был очень умен, обладал блестящей эрудицией, сообразительностью и памятью, и как к нему ни относись — его литературная критика временами прозорлива и почти всегда убедительна. Ленин не мог не понимать, что товарищи народные комиссары рано или поздно устроят термидор — это этап неизбежный. «Говорить о неизбежности

Термидора может только меньшевик или действительный капитулянт, не понимающий ни международных, ни внутренних ресурсов нашей революции», — писал Троцкий в 1922 году, тоже все уже понимая. Троцкого в 1929 году выслали, Луначарского тогда же сняли с поста наркома просвещения, сделав председателем бессмысленного и бессильного Ученого комитета при ВЦИКе. И ни одного сочувственного слова Маяковский ему не адресовал. Напротив — он в это самое время, осенью 1929 года, заканчивал «Баню».

Луначарскому повезло — он успел умереть по дороге в Испанию, куда был назначен полпредом.

Ему часто доставалось за графоманские пьесы — не такие уж графоманские, если сравнивать с творчеством других российских чиновников на этом посту. Но эпиграммы у него бывали остроумные и по делу: «Демьян, ты мнишь себя уже почти советским Беранже. Ты точно Бе, ты точно Же, но все же ты не Беранже!» Главное же — Луначарский обладал безупречным вкусом и любил литературу, и Маяковского любил, никогда не позволяя себе высокомерных поучений в его адрес, хотя тот, случалось, хамил ему неприкрыто (отважно, сказали бы мы, — если бы он при этом хоть чем-нибудь рисковал). Луначарский, как замечал Чуковский, обожал распоряжаться, снабжать просителей бессмысленными записками и вообще имитировать бурную деятельность, — но наслаждения от нее не получал и администрированием все-таки не грешил; наслаждался он, когда читал лекции, сочинял драмы или общался с художниками, с Маяковским в частности (еще обожал бильярд, но играл плохо, Маяковский давал ему издевательскую фору). И вот как хотите — но в напряженных этих отношениях роль Маяковского выглядит несимпатичной. Ведь по сути Маяковский в спорах с наркомом был святее папы римского: там, где Луначарский отстаивал традицию, защищал право литераторов на собственную манеру и взгляд, Маяковский наскакивал на него с требованием преимуществ для футуристов, с несвоевременным и бессмысленным ниспровержением классической культуры, от которой и так мало что осталось, — словом, при всем своем вкусе и таланте толкал падающих. И делал он это не раз и не два — не было случая, чтобы он поддержал гонимых. Провинился перед партией — так расхлебывай лично. В конце жизни он отлично понимал, что сам ходит по весьма тонкому льду, — но тех, кто под этот лед уже провалился, не защитил ни словом.

Особенная непорядочность, конечно, есть в его личном выпаде против Луначарского, который у него выведен в образе Победоносикова. Можно много говорить о том, что

Победоносиков — обобщенный советский бюрократ, что он, в отличие от Луначарского, невежда, что Главначпупс не есть Наркомпрос (хотя звучит похоже), — но слишком многое указывает на опального наркома, ничего не поделаешь. Луначарский в 1922 году развелся с женой Анной Малиновской, с которой прожил 20 лет, и женился на молодой (впрочем, успевшей побывать замужем и родить дочь), не слишком талантливой, зато хорошенькой актрисе Наталье Розенель; он ей всячески покровительствовал, устраивал ее карьеру, добился ее приема в труппу Малого театра, где она играла в его пьесах. Ходил слух, что однажды, отправляясь с ней в отпуск, он задержал поезд, потому что Наталья Александровна на него опаздывала.

Об этом вспоминает Варлам Шаламов: «На партийной чистке зал был переполнен в день, когда проходил чистку Луначарский. Каприйская школа, группа «Вперед», богостроительство — все это проходило перед нами в живых образных картинах, нарисованных умно и живо.

Часа три рассказывал Луначарский о себе, и все слушали затаив дыхание — так все это было интересно, поучительно.

Председатель уже готовился вымолвить «считать проверенным», как вдруг откуда-то из задних рядов, от печки, раздался голос:

— А скажите, Анатолий Васильевич, как это вы поезд остановили?

Луначарский махнул рукой.

— Ах, этот поезд, поезд… Никакого поезда я не останавливал. Ведь тысячу раз я об этом рассказывал. Вот как было дело. Я с женой уезжал в Ленинград. Я поехал на вокзал раньше и приехал вовремя. А жена задержалась. Знаете — женские сборы. Я хожу вдоль вагона, жду, посматриваю в стороны. Подходит начальник вокзала:

— Почему вы не садитесь в вагон, товарищ Луначарский? Опаздывает кто-нибудь?

— Да, видите, жена задержалась.

— Да вы не беспокойтесь. Не волнуйтесь, все будет в порядке.

Действительно, прошло две-три минуты, пришла моя жена, мы сели в вагон, и поезд двинулся. Вот как было дело. А вы — «Нарком поезд остановил».

Сравним версию Маяковского, советского нашего Мольера: «Я попрошу вас не вмешиваться не в свою компетенцию. Это слишком! Попрошу не забывать — это мои люди, и пока я не снят, я здесь распронаиглавный. Мне это надоело! Я буду жаловаться всем на все действия решительно всех, как только

вступлю в бразды. Посторонитесь, товарищи! Ставьте вещи сюда. Где портфель светложелтого молодого теленка с монограммой? Оптимистенко, сбегайте! Не волнуйтесь, подождут! Я останавливаю поезд по государственной необходимости, а не из-за пустяков».

Налицо и бытовое разложение, и демагогия, и главное — социальная роль Луначарского в качестве идеолога забюрократизированного режима. Кто был идеологом при Александре III? Победоносцев, одна из самых одиозных фигур российской истории. Луначарский, стало быть, — Победоносиков при режиме советском, воплощающий в себе худшие его черты. Нужна, пожалуй, была некоторая смелость, чтобы хотя бы по этой аналогии сравнить 1929 год с эпохой предпоследнего русского царя, — но в качестве символа этой эпохи был избран абсолютно бесправный и вдобавок смещенный с должности Луначарский, а этим снимается вся острота. Маяковский намекал, возможно, и на Троцкого, приехавшего в Алма-Ату с огромным багажом, — хороша ссылка! — но ведь и Троцкий в это время в опале: снова «падающего толкни»? Что до пародийных речей Победоносикова, произносимых ко всякому юбилею, — в несправедливости этой сатиры, вдобавок не слишком остроумной, может убедиться всякий, кто хоть раз читал Луначарского или слушал его в записи. «Итак, товарищи, Александр Семеныч Пушкин, непревзойденный автор как оперы «Евгений Онегин», так и пьесы того же названия…» Сравните это с «Клопом», где советская демагогия высмеяна и смешно, и убедительно: «Когда мы умирали под Перекопом, а некоторые даже умерли…» Мезальянсова упоминает Луначарского напрямую — как непременную достопримечательность Москвы, посещаемую иностранцами: «Он уже был у Анатоль Васильча»… Это выпад еще сравнительно безобидный, а все же издевательский: Луначарского показывают как экспонат. И он в самом деле встречался и дружил с большинством заезжих знаменитостей — но по меркам 1929 года это еще не страшно: как-никак они делали нам индустриализацию.

Луначарскому случалось критиковать Маяковского и отечески журить его (в частности, за публикацию собственных портретов и фотографий Лили в отдельном издании «Про это»), но никогда он не подошел к нему с политическими обвинениями. И на «Баню» не ответил ни единым бранным словом — хотя мог бы: пьеса-то провалилась, и как было не толкнуть падающего?

Маяковский бы не сдержался. А Луначарский — смог. Все-таки было в нем что-то трогательное, чистое — не зря Маяк дразнил его «В белом венчике из роз Луначарский-наркомпрос».

«ОКНА РОСТА»

1

В РОСТА — удачная аббревиатура, наводящая на мысль о росте, развитии, экспансии, — он пришел работать в октябре 1919 года. В предисловии к сборнику «Грозный смех», составленному в 1929 году, но вышедшему лишь три года спустя уже посмертно, с обычной своей точностью описывал это:

«Моя работа в РОСТА началась так: я увидел на углу Кузнецкого и Петровки, где теперь Моссельпром, первый вывешенный двухметровый плакат. Немедленно обратился к заву РОСТОЙ, тов. Керженцеву, который свел меня с М. М. Черемных — одним из лучших работников этого дела.

Второе окно мы делали вместе. Дальше пришел Малютин, а потом художники: Лавинский, Левин, Брик, Моор, Нюренберг и другие, трафаретчики: Шиман, Михайлов, Кушнер и многие еще, фотограф Никитин. Первое время над текстом работал тов. Грамен, дальше почти все темы и тексты мои; работали еще над текстом О. Брик, Р. Райт, Вольпин. В двух случаях, отмеченных в книге звездочками, я нетвердо помню свое авторство текста. Сейчас, просматривая фотоальбом, я нашел около четырехсот одних своих окон. В окне от четырех до двенадцати отдельных плакатов, значит, в среднем этих самых плакатов не менее трех тысяч двухсот. <…>

Как можно было столько сделать?

Вспоминаю — отдыхов не было. Работали в огромной нетопленной, сводящей морозом (впоследствии — выедающая глаза дымом буржуйка) мастерской РОСТА. Придя домой, рисовал опять, а в случае особой срочности клал под голову, ложась спать, полено вместо подушки с тем расчетом, что на полене особенно не заспишься и, поспав ровно столько, сколько необходимо, вскочишь работать снова.

С течением времени мы до того изощрили руку, что могли рисовать сложный рабочий силуэт от пятки с закрытыми глазами, и линия, обрисовав, сливалась с линией.

По часам Сухаревки, видневшимся из окна, мы вдруг роем бросались на бумагу, состязались в быстроте наброска, вызывая удивление Джона Рида, Голичера и других заезжих, осматривающих нас иностранных товарищей и путешественников. От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок

минут — час уже висело по улице красочным плакатом.

«Красочным» — сказано чересчур шикарно, красок почти не было, брали любую, чуть размешивая на слюне. Того темпа, этой быстроты требовал характер работы, и от этой быстроты вывешивания вестей об опасности и о победе зависело количество новых бойцов. И эта часть общей агитации подымала на фронт.

Вне телеграфной, пулеметной быстроты — этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации. Если есть вещь, именуемая в рисунке «революционный стиль», — это стиль наших окон.

Не случайно, что многие из этих работ, рассчитанные надень, пройдя Третьяковскую галерею, выставки Берлина и Парижа, стали через десять лет вещами настоящего так называемого искусства».

Михаил Черемных знал Маяковского еще по Училищу живописи, ваяния и зодчества: «Писал он как все. Ничего футуристического в его этюдах не было». Старый большевик Платон Керженцев в 1918 году познакомился с Черемных, когда тот делал по заказу издательства ВЦИКа «Русскую историю в рисунках». Черемных быстро сообразил, что для вывешивания «Стенной газеты РОСТА» — так это сначала называлось — лучше всего подойдут окна магазинов, пустующих ввиду отсутствия товаров. Первое окно было вывешено на углу Мариинского (с 1918 года — Чернышевского) переулка и Тверской, в бывшей кондитерской. Маяковский увидел плакат, заинтересовался, пошел к Керженцеву, тот его направил к Черемных (Маяковский его не узнал), а вскоре к ним присоединился карикатурист и декоратор Иван Малютин. Черемных считал его лучшим художником РОСТА, сильно повлиявшим и на Маяковского. Заданий им никто не давал — сами понимали, что делать, и это едва ли не единственный случай, когда советская пропаганда делалась без идейного руководства. Плакатов надо было много, сначала их копировали — чуть не всем ВХУТЕМАСОМ, — но получалось плохо, неаккуратно; в 1920 году художник М. Пэт придумал вырезать трафареты и их рассылать в прочие города, где теперь тоже вывешивались «окна». Один трафаретчик (работая иногда вместе с семьей) резал в сутки 25 экземпляров, эти картонные трафареты расходились по России и по московским точкам, где перерисовывали плакаты, — и довольно скоро агитацией заклеили всю европейскую Россию. «Мы ни разу, к сожалению, не могли проследить за работой отделений, — вспоминал Черемных. — И переписки регулярной не было.

Приезжающие рассказывали, что «Окна сатиры» везде есть: и на фронтах, и на станциях. Их рвали, крутили из них цигарки, но они все прибывали и прибывали».

Производительность была бешеная. Черемных рисовал за ночь до 50 плакатов, Маяковский сочинял за день до 80 «тем» — то есть подписей под картинками. Привлекли всех знакомых карикатуристов и плакатистов: Моора (он впоследствии прославился плакатом «Ты записался добровольцем?»), Роскина, Нюренберга, Левина, Лавинского. Маяковский агитировал просто: «Только здесь возможна настоящая творческая художественная жизнь. Сейчас надо писать не тоскующих девушек и не лирические пейзажи, а агитационные плакаты. Станковая живопись никому нынче не нужна. Ваши меценаты думают теперь не о Сезанне и Матиссе, а о пшенной крупе и подсолнечном масле… Ну а Красной Армии, истекающей на фронтах кровью, картинки сейчас ни к чему».

Интересно, что при столь тесной работе — да еще при регулярных соревнованиях, называвшихся «бегами», когда все бросались рисовать по часам на Сухаревской башне — кто быстрее сделает плакат? — Маяковский оставался со всеми на «вы». Он был безусловным лидером в этой команде, хотя Черемных с Малютиным были и опытнее, и старше. Опоздания не прощались, пунктуальность Маяка носила в это время характер прямо болезненный. Однажды Нюренберг задержался — ему предстояло за ночь написать 25 плакатов, он заснул и вместо десяти утра принес их к полудню, сославшись на болезнь. Маяковский долго мрачно молчал, потом буркнул:

— Вам, Нюренберг, разумеется, разрешается болеть… Вы могли даже умереть — это ваше личное дело. Но плакаты должны были здесь быть к десяти часам утра. Ладно, на первый раз прощаю. Деньги нужны? Устрою. Ждем кассира. Не уходите.

Разумеется, был во всем этом — пусть не в случае самого Маяковского, но в практике большинства ростинских художников, — элемент материальный («корыстный» звучит тут оскорбительно, речь шла о простом выживании). Но, во-первых, платили в РОСТА скромно, работа эта считалась низкоквалифицированной, а во-вторых, никакими деньгами нельзя объяснить тот фанатичный энтузиазм, с которым работала как минимум половина из ростинского штата. Тут были и соревнование, и поиск нового языка, и неверие некоторых (Маяковский активно его поддерживал) в прежние формы существования живописи: в РОСТА висел лозунг — «Расстригли попов, расстрижем академиков». Кому нужны пейзажики, натюрмортики, кто их купит?! Не просто бесполезна, а преступна

станковая живопись в дни, когда рабочие изнемогают на фронтах! С Маяковским отчаянно и даже злобно спорили на эту тему Осмеркин, Лентулов, Попова — не «академики» ничуть, участники «Бубнового валета», такие же авангардисты, как и он, не желавшие, однако, чтобы всю живопись загоняли в РОСТА. Сам Маяковский с 1919 по 1921 год почти не пишет лирики, а если и случается все же — признается, что «заела РОСТА». Нет, сколько бы ни пытались оппоненты сделать из него корыстолюбца, циничного производителя идеологически выдержанной халтуры, — такой фанатизм ничем не объяснишь. Эгоизм его другой природы: более правы те, кто полагает, что к 1919 году Маяковский уперся в тупик. Любовная лирика надоела даже главной (единственной, в сущности) героине, ненавистный старый мир рухнул, новый оказался прежде всего страшно редуцированным — две краски, черная и белая, никаких денег и почти никакой еды, ничего того, из чего делается лирика, требующая все-таки досуга, воздуха, хоть минимальной беззаботности.

Что можно было писать в том году — и кто, собственно, писал? Блок замолчал окончательно. Есенин написал одну небольшую поэму «Пантократор», в которой нет ничего нового по сравнению с «Сорокоустом» и «Инонией»; Пастернак — «Январь 1919 года», в котором тоже обозначен переход к молчанию или по крайней мере к покою; Ахматова— почти ничего или по крайней мере ничего нового. У одной Цветаевой — романтический творческий взлет: самая ее среда, ее эпоха — пустота, катастрофа, никто не направляет, не мешает, свободное падение и в нем прекрасное гибельное отчаяние; но и у нее сравнительно мало лирики — в основном драма, выход в новый жанр. Прежняя реальность в девятнадцатом кончилась, новая — не народилась: какая может быть лирика в эпоху военного коммунизма? Лязг, громыханье. Маяковский нашел едва ли не оптимальный выход — то самое долгожданное уличное творчество, выход искусства на улицы. Само собой, это было не очень хорошее искусство, и тут проявилось одно из главных его противоречий, «парадокс РОСТА», сказал бы я, если бы это не звучало так двусмысленно. Чем меньше в искусстве будет уличного, тем сильнее оно подействует на улицу, иначе получится как в анекдоте: «Вы токарь? Ну так представьте, приходите вы вечером отдохнуть на пляж, а там станки, станки, станки…» Чтобы улица услышала обращенные к ней слова, они не должны быть повседневными — и потому самым популярным поэтом начала двадцатых становится Пастернак с его принципиальной непонятностью и отсутствием стремления к ней («стремленье к понятности» он

называл грехом «Тем и варьяций» и в общем клеветал на себя, приписывая себе желание простоты). «Окна» вызывали у зрителя любопытство и насмешку, иногда раздражение — но весь этот поток текстов и карикатур никого не мог переубедить или разагитировать: именно потому, что это было до смешного плохо. Да и вообще результаты любой агитации процентов на девяносто определяются изначальной позицией зрителя: к чему он внутренне готов, то и воспринимает.

Ну что это такое, в самом деле:
Половицей я хожу, другая выгибается.
Кулаки меня клянут, бедный улыбается.

Или:

Путь твой будет гладок и чист,
Если на месте стоит чекист.

Или:

Что делать, чтоб сытому быть? Врангеля бить!
Что делать, чтоб с топливом быть? Врангеля бить!
Что делать, чтоб одетому быть? Врангеля бить!

Или:

Товарищи! Крестьяне бывают разные:
есть крестьяне бедняки-пролетарии,
есть середняк крестьянин, а есть и кулак-буржуй.
Коммунисты — друзья крестьянина-пролетария,
друзья середняка,
только с кулаками их не примиришь никак.
Этих мироедов, доведших крестьян до сумы,
из каждой деревни гоним мы.
Народу перейдут поля и леса,
народу трудовому скот перейдет,
народу трудовому горы машин (sic!):
сей, жни, паши!
Горы добра трудящимся давая,
зацветет земля республики трудовая.

Бывало там смешное? Почему нет: «Я ему — все люди братья,

а он — и братьев буду драть я». Но, конечно, ни с сатириконовской лирикой, ни с «Мистерией-буфф» никакого сравнения. Сказано же — военный коммунизм: ни жиров, ни белков, ни сахара, ни природы, — сон на бревне и 80 тем в день. Предъявлять эстетические требования к «Окнам» — все равно что смотреть на канатоходца, который, идя на пятидесятиметровой высоте, играет на скрипке, и скептически замечать: «Ну… не Ойстрах».

2

Выскажем вещь парадоксальную, но при ближайшем рассмотрении очевидную: как многое в Советской России, РОСТА агитировало не столько результатом своего труда, сколько фактом своего существования, художественным процессом. И почти все процессы в Октябрьской революции в первые пять ее лет, до самого нэпа, были важнее результата. Субботник важен не тем, сколько паровозов отремонтировано, а тем, что это «свободный труд свободно собравшихся людей». РОСТА никого толком не способно сагитировать, потому что — это вечный парадокс всякой агитации — плакат сознательно упрощен, а значит, лишен подлинной творческой энергетики; самый необразованный слушатель, самый неподготовленный зритель способен почувствовать подлинность и высокое качество поэтической материи, если читать ему серьезного Маяковского. Плакат-ность унижает не творца, но зрителя. Плакаты рисуют не для того, чтобы убедить гражданина/избирателя/обывате-ля, а для того, чтобы отчитаться перед начальством: деньги на агитацию освоены, берлинская лазурь и жженая охра приобретались не зря.

Агитационная функция РОСТА заключалась не в том, что бедняки и середняки заучивали наизусть лозунги новой власти (эти плакаты были так вызывающе грубы и некрасивы, что могли скорее отвратить, нежели привлечь уличного зрителя, да и остроты в них несмешные, плоские), а в том, что на стороне этой власти с фантастической самоцельной производительностью трудились лучшие художники и самый перспективный поэт. РОСТА было фабрикой, производящей себя самое, — как всякий завод производит прежде всего сам себя, свою атмосферу, своих рабочих, которые вместо праздности и потребления заняты творчеством, самым чистым, истинно модернистским «творчеством из ничего». 19 мая 1920 года Маяковский делал доклад на Первом Всероссийском съезде работников РОСТА.

Сохранилась стенограмма:

«Если наша художественная работа ведется по тем самым принципам, по которым велась художественная работа раньше, то она совершенно не затронет внимания новой аудитории, на которое мы рассчитываем. Если мы обратимся, товарищи, к этим старым плакатам, то мы увидим, что они рассчитаны обыкновенно на пребывание в какой-нибудь конторе, кабинете, где вы бываете постоянно, и поэтому вы можете в течение целого дня стоять и разглядывать, что на этом плакате нарисовано. Принцип нашей революционно-агитационной работы должен быть совершенно другой. Первая и основная наша задача — это приковывание внимания, это заставить бегущую толпу, хочет она или не хочет, всеми ухищрениями, остановиться перед теми лозунгами, перед которыми мы хотим ее остановить».

Но пролетариат хотел иного — он тянулся к «изячному». Окна сатиры РОСТА при внимательном рассмотрении много ниже своей славы. Главная их ценность в том, что Маяковский на них осваивал новую поэтику — точно так же как ценность толстовской «Азбуки», совершенно неинтересной детям, в том, что на ней отрабатывался стиль будущей поздней «голой» прозы, прозы «Фальшивого купона» и «Отца Сергия». Пролетариат больше верит реальности, нежели агитации. А вот поэту нужно на чем-то отрабатывать новые приемы — конструировать искусство, которое войдет в жизнь и научится переделывать ее; превращать живопись в дизайн, лирику — в слоган, расширять собственные границы и поле своего влияния. В этом смысле РОСТА было бесценно. Его поэмы, лирика, пьесы двадцатых — все было бы невозможно без ростинского опыта, как невозможна была бы поздняя лирика Пастернака с ее короткой емкой строкой и фантастическим владением формой — без переводческой каторги, прежде всего без «Гамлета» и «Фауста». Лаконизм, точность, лозунговость — все от РОСТА, это и в любовной лирике бывает неплохо. Маяковский не зря считал агитку труднейшим даром, отвешивая комплимент Пушкину: «Я бы и агитки вам доверить мог. Раз бы показал — вот так-то, мол, и так-то: вы б смогли, у вас хороший слог».

Дух живого созидания, соревнования, самоиронии, огромной энергии, фанатичной веры — впечатлял больше любых результатов этой почти круглосуточной работы; и потому в РОСТА водили иностранцев. И, надо признать, для иностранцев это в самом деле была грандиозная витрина — потому что если революцию признает пролетариат, это вещь естественная. А если художники так за нее выкладываются — значит, в России затевается нечто действительно универсальное.

Маяковский упоминает Джона Рида, ленинского любимца, сподобившегося получить личное предисловие вождя к очерку «Десять дней, которые потрясли мир». Лиля вспоминала (дело происходит, судя по графику пребывания Рида в России, в ноябре — декабре 1919 года):

«Запосещали иностранцы. Японцы через переводчика спрашивали, кто тут Маяковский, и почтительно смотрели снизу вверх.

Как-то Керженцев привел человека: вот, американец, интересуется.

Маяковского не было, я раскрашивала то, что он мне доверил, Черемных и Малютин, работая, громко переговаривались в таком стиле:

— Ходят тут, околачиваются, работать мешают. До чего я этих американцев не терплю. Ни уха ни рыла в искусстве не понимают, а туда же, интересуются. Эй ты, американец, смотри — это Ллойд Джордж.

Кивает.

— А вот это Клемансо. Понял?

Кивает.

Черемных пошел к Керженцеву: уберите от нас этого немого, мы с ним сговориться не можем.

— Отчего? Он же прекрасно говорит по-русски. Это Джон Рид.

Черемных — к Малютину, шепчет на ухо. Малютин произносит медовым голосом что-то вроде:

— Вы, американцы, кажется, мало интересуетесь искусством?

И Джон Рид на чистейшем русском языке отвечает, что лично он очень интересуется искусством, особенно советским…»

Но Джон Рид о Маяковском не написал ничего. А вот с «Голичером» вышло интересно: сейчас мы введем в оборот доселе игнорируемую маяковедением цитату. Артур Холичер (1869–1941), немецкий еврей, автор нескольких романов и путевых очерков (которые принесли ему недолгую славу), посетил Москву в 1920 году и год спустя выпустил книгу «Три месяца в Советской России». Ее у нас не переводили, более того — немецкие издания есть только в спецхранах, хотя лежит несколько копий и в Сети. Никита Елисеев, которого сердечно благодарю, перевел для меня то, что касается непосредственно Маяковского, по фамилии, однако, не названного:

«Сопровождаемый молодой, восторженной *(entziicken-den)* переводчицей в один прекрасный день передо мной появился молодой поэт, надежда новой русской лирики, с тем, чтобы дать мне представление о литературе современной России. Перед

своей переводчицей поэт вовсю разыгрывал роль угрюмого барана *(grimmigen Reckeri),* но, когда я упомянул нескольких современных русских поэтов, он пришел в такое бешенство, что чуть не разнес всю мебель в щепы. От него я узнал, что пролетарские поэты — скрытая буржуазная сволочь, перебежавшая на сторону Советов, лишь только запахло победой большевизма: единственное желание этой сволочи — дом в Крыму с соответствующим пайком, разумеется, чтобы там, вдалеке от страданий страны в полном согласии со своими сердечными страстями *(Herzenlust)* идиллически штамповать свои жалкие стишата *(miserable Gedichte)*. Когда я спросил молодого поэта о его отношении к проблеме пролетарской этики, он сообщил мне, что через несколько недель он анонимно издаст целый том своих стихотворений — вот это и есть его вклад в дело службы коллективизму *(Dienst fur die Gemeinschaft)*. Он не нашел нужным скрывать от меня название и содержание этого тома. Когда же я заметил, что тем самым он нарушает принцип анонимности — в ярости выскочил из моей комнаты. Позднее я читал его стихи в литотделе одного из журналов Наркомпроса — ну что же, тоскливейший *(odesten)* футуризм.

Однажды я спросил у человека в Кремле, по роду службы знающего современную литературу России: кого (за исключением Демьяна Бедного) из новых русских поэтов можно назвать ухом народа *(«Ohr der Menge»)?* Как публика, нет, народ относится к молодым поэтам, особенно пролетарским? Человек из Кремля посмотрел на меня с удивлением: поэты? народ? пролетарские поэты? Десяток истеричных баб — вот и вся их публика» (*Artur Holitscher.* Drei Monate in Sowjet-Rupiand. S. 134–135).

Голичер вообще отозвался о советской Москве без восторга: «В Чека наряду с молодыми фанатиками и проходимцами новой формации работают насквозь циничные, старые профессионалы «охранки» *(«Ochrana»)»;* «две трети «Известий» и «Правды» занимают пропагандистские материалы, информации, очень скупой, уделена 1/3 газет», «эффективность большевистской пропаганды связана с ее повсеместностью. Нет столба, тумбы, стены, которые не были бы оклеены плакатами, карикатурами, лозунгами и прочим…», «потрясающая эффективность пропаганды в Советской России объясняется двумя факторами. Во-первых, власть в стране захватили люди, основной профессией которых были пропаганда и агитация. Во-вторых, полное отсутствие конкуренции среди печатных органов»… Очень своевременная книга, батенька, — переиздать бы! Но относительно Маяковского (он узнается безошибочно по упоминанию анонимной книги — речь о «150 000 000», — и

восторженной переводчицы — это Рита Райт, работавшая в РОСТА и в совершенстве владевшая немецким) в глаза бросаются две вещи: во-первых, он считает настоящим пролетарским поэтом только себя, и эта идентичность для него первостепенна. Во-вторых, не Голичера водили в РОСТА, а Маяковского — к Голичеру.

Маяковский как-то сказал в довольно грустном стихотворении: «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье». Кто бы спорил! — но именно свое счастье, а не чужое. Как вокруг одного спасенного десятки спасутся, так и вокруг одного счастливого десятки людей в РОСТА были счастливы. А он был в восторге: любимая рядом, раскрашивает его плакаты; сбывается коммунистическое будущее — все работают страстно и за гроши; поэт востребован и вмешивается в общую жизнь! Все — как ему хотелось; и важен ли тут художественный результат? Впрочем — был и результат. Родился целый жанр. Пользуются им во всем мире — но первые массовые образцы изготовлены, как всегда, у нас. Я говорю о комиксе: хотя официальной датой его рождения считается 1894 год, когда отец современного комикса американский художник Ричард Фелтон Аутколт выпустил первую серию картинок про клоуна и его собаку, — подлинный расцвет жанра начался в тридцатые. Так вот, «Окна РОСТА» — не что иное, как первый советский комикс, первый по-настоящему тиражный и знаменитый рассказ в картинках, и не только у нас, айв мире, где началом золотого века комикса считается публикация первого выпуска «Супермена» (1938). (Есть, правда, мнение, что первым комиксом был русский лубок, использованный для агитации в «афишках» Ростопчина; есть и догадка о том, что первыми комиксами были «клейма» с подписями на иконе — картинки вокруг основного изображения с эпизодами из жизни святого.)

В «Окнах», как комиксу и положено, были постоянные персонажи — Рабочий, Красноармеец, Буржуй, Колчак, Деникин, Врангель, Антанта, Ллойд Джордж, Клемансо. Главный сюжет, как положено, — погоня, битва, хотя герои, в отличие от американских кумиров, предельно социализированы, не имеют ни лица, ни имени, только набор устойчивых примет — у красноармейца всегда штык, у буржуя всегда пузо, главное действие — штык в пузо! Как пародировал в «Масках» Андрей Белый:

В пуп буржуя дилимбей
Пулей, а не дулом бей!

И форма эта оказалась заразительной. Маяковский стал целые истории сочинять в этом духе — вспомним хоть «Окно сатиры Чукроста», где он пародирует собственные ростинские плакаты. Журналов с комиксами и комиксов по мотивам классики в СССР так и не появилось — вероятно, не в последнюю очередь потому, что жанр графического романа требует от художника поистине фантастической работоспособности, не меньшей, чем, скажем, от мультипликатора, которому ради десятиминутного мультика надо изготовить 10 тысяч рисунков с фазами движений; но говорить о том, что комикс — не русский жанр, как минимум неблагодарно. Русский! И первый русский графический роман — это «Грозный смех», история первых трех лет советской власти. А каким графическим романом — с его рисунками! — могло бы стать «Про это»… Но тогда он уже предпочитал коллажи, которые и сделал для него Родченко.

3

12 декабря 1920 года деятельность «Окон» закончилась. РОСТА закрылось — точнее, преобразовалось в Главполитпросвет. М. Черемных грустно вспоминает: «Новые «жильцы», получая пайки, заворачивали в «Окна» селедки и пшено. Я предложил Н. Д. Виноградову спасти остатки архива. Мы наняли подводу, сами перетаскали охапками «Окна», и никто даже не спросил нас, кто мы такие и почему увозим их. «Окна» перевезли на квартиру Виноградова. Я унес к себе два альбома с фотографиями. «Окна» Виноградов передал впоследствии в Литературный музей, а альбомы у меня взял Маяковский за несколько месяцев до смерти. Он говорил, что ему нужны фотографии плакатов, которые он делал».

Буквально за несколько дней до смерти Маяковского Черемных встретил его на Советской площади (ныне Тверская). Поэт был мрачен, как всегда в последний месяц.

— Михалыч, я соскучился по вам, — сказал он.

— Ну так зашли бы.

— Не настолько соскучился, чтобы зайти, — ответил он. — Но видеть приятно.

Во всех собраниях Маяковского — зайдите в любой «Букинист» — ростинский том, третий, всегда самый свеженький, нечитаный.

Но в одном он точно оказался пророком: в том самом предисловии к «Грозному смеху» сказано, что «Окна РОСТА» окажутся учебным пособием для художников будущего, когда

опять подступит война. Так оно и было: «Окна ТАСС» делались в мастерской на Кузнецком с участием ведущих советских художников и поэтов. В лучших традициях Маяковского. Под бомбежками.

И не факт, что этот опыт больше не пригодится.

«150 000 000»: БИТВА ЧИСЛИТЕЛЬНЫХ

1

Дмитрий Святополк-Мирский, сменовеховец и евразиец, один из лучших русских критиков, писал, что если бы ему предложили на выбор оставить от русской литературы только «Двенадцать» Блока или все остальное, — он бы по крайней мере крепко задумался.

Нелепо было бы утверждать, что «Двенадцать» лучше всей русской литературы, но в этой поэме русская литература сконцентрирована с небывалой полнотой и точностью. Если убрать из русской литературы «Двенадцать», — становится непонятно, зачем было все остальное. Если убрать из русской жизни революцию — становится неясно, зачем была русская жизнь (и это единственная причина, по которой убрать русскую революцию со всей ее кровью и грязью, террором и абсурдом никак не получается). Страну посетил Бог. Вот так это выглядит. Никто не предполагал, что он придет именно сюда, принесет не мир, но меч, и даже не меч, но штык, и даже не штык, но финку. Никто не предполагал, что в этом втором пришествии Магдалину будут звать Катькой и апостолы ее убьют, потому что не может быть нового мира, пока не уничтожен этот, страшный мир; а чтобы уничтожить этот страшный мир — надо убить в нем то единственное, что его спасает, то есть вечную женственность. «Есть одно, что в нем скончалось безвозвратно, но нельзя его оплакать и нельзя его почтить, потому что там и тут, в кучу сбившиеся тупо, толстопузые мещане злобно чтут дорогую память трупа». Это из так и не дописанного «Русского бреда».

Христос пришел в Россию и возглавил революционный патруль — не потому, что ему так симпатична сама идея патруля, а потому, что эти двенадцать выполняют его программу. Эта программа заключается не в том, чтобы всех любить, а в том, чтобы всех убить. Этим второе пришествие отличается от первого. Почему он пришел именно в Россию — понятно. Он хочет прибыть инкогнито, а это — единственное место, где его не узнали. Так выглядит блоковская мифологема, блоковский сюжет. И судя по тому, что случилось и еще случается в мире после этого пришествия, — все очень похоже на правду.

Русские, правда, и второе пришествие съедят — не поперхнутся. И если мировая история в XX веке действительно по ряду примет кончилась, то русская всего лишь зашла на

очередной круг. В 1938 году, опять-таки при помощи русской литературы, Господь прислал нескольких подручных проинспектировать, как выглядит страна через 20 лет после «Двенадцати» — русского апокалипсиса, которым увенчана русская Библия. В романе Леонова «Пирамида» с инспекцией является ангел (точнее, ангелоид), в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» — дьявол (точнее, самый симпатичный из духов отрицания), в повести Лагина «Старик Хотгабыч» — джинн. Такие совпадения не бывают случайными. Ангел в ужасе улетел. Дьявол не нашел особых перемен, кроме квартирного вопроса, и тоже убыл по своим делам. Джинн остался и был принят в почетные пионеры.

В русском желудке и Бог перепреет, перефразируя, прости господи, известную пословицу про ежа.

Но в восемнадцатом году казалось, что это Апокалипсис, Откровение, конец; и возможно, что так оно и было.

2

Маяковскому поэма «Двенадцать» не нравилась. Прямо он высказался о ней только однажды, в некрологе «Умер Александр Блок»:

«Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, но тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее тяжелые реальнейшие, грубейшие образы. В своей знаменитой, переведенной на многие языки, поэме «Двенадцать» Блок надорвался».

(Каждому бы так надорваться! Он не в поэме надорвался, а просто — надо ли жить и писать после конца света? Некоторые выжили, а все равно потом застрелились.)

«Помню в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда.

Спрашиваю: «Нравится?» — «Хорошо», — сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли»

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей.

Поэмой зачитывались белые, забыв, что «хорошо», поэмой зачитывались красные, забыв проклятие тому, что «библиотека сгорела» Символисту надо было разобраться, какое из этих

ощущений сильнее в нем. Славить ли это «хорошо» или стенать над пожарищем, — Блок в своей поэзии не выбрал».

А надо было типа выбрать? И кто бы тогда ею зачитывался? Маяковский? Сомнительно.

Он пытался переписать Блока дважды. Один раз он возразил на его «Двенадцать», выпустив поэму под названием «150 000 000». Потом написал собственное «Хорошо» — явно прощальное и явно предсмертное благословение революции от человека, у которого в душе не просто сожженная библиотека, а целые неосуществленные новое небо и новая земля.

Полемизм «Миллионов» относительно «Двенадцати» — не бином Ньютона: это заметил еще Луначарский на обсуждении поэмы в первой половине января 1920 года у Бриков. Маяковский, по свидетельству Якобсона, сам несколько раз повторял, что революцию делали не двенадцать, а сто пятьдесят миллионов. (О полемизме заглавий у Маяковского см. выше, применительно к «Мистерии».) Корень относительной неудачности этой вещи, думается, именно здесь: сто пятьдесят миллионов никогда ничего не делают, или по крайней мере в том, что они делают, нельзя найти никакого смысла. Революцию делают даже не двенадцать, а тот один, что идет впереди, за вьюгой невидим и от пули невредим. Того, кто делает историю, никогда не видно, иначе было бы неинтересно. Он всегда прячется, что заметила другая современница Маяковского:

С детства ряженых я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них «без лица и названья»
Затесалась…

Вот этот, кого не видно, — и есть герой «Поэмы без героя». Историю, во всяком случае, делает он. Двенадцать за ним идут, но его не видят. Сто пятьдесят миллионов о нем не знают, хотя некоторые что-то слышали.

Ироническое отношение к «Двенадцати» проскальзывало у Маяковского многажды. Он любил переделывать знаменитые последние строки: «В белом венчике из роз впереди Абрам Эфрос». «В белом венчике из роз Луначарский-наркомпрос».

В «Хорошо» вообще жестоко:

Уставился Блок —
и Блокова тень
глазеет,

на стенке привстав…
Как будто
оба
ждут по воде
шагающего Христа.
Но Блоку
Христос
являться не стал.
У Блока
тоска у глаз.
Живые,
с песней
вместо Христа,
люди
из-за угла.

У тебя, мол, условные двенадцать, а у меня живые люди. И дальше — попытка показать Блоку, как надо: имитация уличной речи, какой она тогда была. Прямо скажем, попытка с негодными средствами: у Маяковского и в семнадцатом не получилась «Поэтохроника», где есть, как всегда, его собственный голос — и ни одного живого чужого; а уж десять лет спустя… Так ли звучала улица? По этим ли плакатным строчкам будут судить о мистической и страшной поре? Нет, нехорошо:

Вставайте!
Вставайте!
Вставайте!
Работники
и батраки.
Зажмите,
косарь и кователь,
винтовку
в железо руки!
Вверх — флаг!
Рвань — встань!
Враг —
ляг!
День —
дрянь.
За хлебом!
За миром!
За волей!
Бери

у буржуев
завод!
Бери
у помещика
поле!
Братайся,
дерущийся взвод!
Сгинь —
стар.
В пух,
в прах.
Бей —
бар!
Трах! тах!
Довольно,
довольно,
довольно
покорность
нести
на горбах.
Дрожи,
капиталова дворня!
Тряситесь,
короны, на лбах!
Жир ёжь страх плах!
Трах! тах!
Тах! тах!

Вот как надо, Александр Александрович.

Но от всего этого виртуозного — словесно и ритмически — экзерсиса остается какой-то жирный еж, а от всего восемнадцатого года останется: «Трах-тах-тах! И только эхо откликается в домах, только вьюга долгим смехом заливается в снегах». Ужасно просто, по-детски. Но слишком хорошо — тоже не всегда хорошо.

Эта песня,
перепетая по-своему,
доходила
до глухих крестьян —
и вставали села,
содрогая воем,
по дороге
топоры крестя. (?! — вероятно, «скрещивая». — Д. Б.)

Но —
жи —
чком
на
месте чик
лю —
то —
го
по —
мещика.
Гос —
по —
дин
по —
мещичек,
со —
би —
райте
вещи-ка!
До —
шло
до поры,
вы —
хо —
ди, босы,
вос —
три
топоры,
подымай косы.
Чем
хуже
моя Нина?!
Ба —
рыни сами.
Тащь
в хату
пианино,
граммофон с часами!

Это уж вовсе не сравнить с хлебниковским «полосну, полосну», которым Блок даже не воспользовался, а просто включил в общий звуковой поток, подслушав. Хорошо только про

Нину (не самое частое крестьянское имя) и граммофон с часами: это услышано, а потому убедительно. Остальное, конечно, рядом не лежало.

Маяковский не любил «Двенадцать» за то, что не он написал эту вещь. Но чтобы такое написать — надо слушать, а не ораторствовать; видеть то, что есть, а не то, что хочется. Маяковский не мог стать голосом улицы — у него был свой; Маяковский, вспомним Мейерхольда, не мог играть Базарова — он играл Маяковского.

«150 000 000» значит в действительности только одно: У МЕНЯ БОЛЬШЕ.

3

Замысел датируется точно: июль 1919 года. Имеется договор с Центральным агентством ВЦИК от 11 июля, на предмет издания «Былины об Иване». Первое публичное исполнение окончательной редакции (ниже мы упомянем две читки в узких кругах) — 5 марта 1920 года на открытии клуба при Всероссийском союзе поэтов, после докладов Когана и Шкловского. В журнале «Вестник театра» сохранился отзыв об огромном впечатлении и о техническом совершенстве поэмы. Читал он ее всегда с успехом. Впрочем, что считать успехом? В петроградском Доме искусств (4 декабря) она почти никому не понравилась, но это был успех, потому что внимание, напряжение и даже негодование были всеобщими, редкими по интенсивности. Чуковский записывал:

«Вчера почтовым поездом в Питер прибыл, по моему приглашению, Маяковский. Когда я виделся с ним месяц назад в Москве, я соблазнял его в Питер всякими соблазнами. Он пребывал непреклонен. Но когда я упомянул, что в «Доме Искусств», где у него будет жилье, есть биллиард, он тотчас же согласился. Прибыл он с женою Брика, Лили Юрьевной, которая держится с ним чудесно: дружески, весело и непутанно. Видно, что связаны они крепко — и сколько уже лет: с 1915. Никогда не мог я подумать, чтобы такой человек, как Маяковский, мог столько лет остаться в браке с одною. Но теперь бросается в глаза именно то, чего прежде никто не замечал: основательность, прочность, солидность всего, что он делает. Он — верный и надежный человек: все его связи со старыми друзьями, с Пуниным, Шкловским и проч, остались добрыми и задушевными. Прибыли они в «Дом Искусств» — часа в 2; им отвели библиотеку — близ столовой — нетопленную. Я постучался к ним в четвертом часу. Он спокоен и уверенно прост. Не позирует

нисколько. Рассказывает, что в Москве «Дворец Искусства» называют «Дворец Паскудства», что «Дом Печати» зовется там «Дом Скучати» <…>. Мы пообедали вчетвером: Маяк., Лиля, Шкловский и я. «Кушайте наш белый хлеб! — потчевал Маяковский. — Все равно если вы не съедите, съест Осип Мандельштам» Началась Ходынка: перла публика на Маяковского. Я пошел к нему опять — мы пили чай — и говорили о Лурье. Я рассказал, как милая талантливая Ольга Афанасьевна Судейкина здесь, одна, в холоде и грязи, без дров, без пайков сидела и шила свои прелестные куклы, а он там в Москве жил себе по-комиссарски.

(Лурье, если кто не узнал, — Артур, он же Наум, композитор, автор, между прочим, «Нашего марша» на стихи Маяковского; футурист, завсегдатай «Собаки», с 1918 по 1921 год начальник музыкального отдела при Наркомпросе, с 1922 года беглец — уехал в Берлин и не вернулся; интенсивно звал к себе Ахматову и Судейкину; адресат стихотворения «Не с теми я, кто бросил землю». — *Д. Б.)*

— Сволочь, — говорит Маяк. — Тоже… всякое Лурье лезет в комиссары, от этого Лурья жизни нет! Как-то мы сидели вместе, заговорили о Блоке, о цыганах, он и говорит: едем (туда-то), там цыгане, они нам все сыграют, все споют… я ведь комиссар музык. отдела. А я говорю: «Это все равно что с околоточным в публичный дом»

Потом Ходынка. Дм. Цензор, Замятин, Зин. Венгерова, Сер. П. Ремизова, Гумилев, Жоржик Иванов, Киселева, Конухес, Альтман, Викт. Ховин, Гребенщиков, Пунин, Мандельштам, худ. Лебедев и проч, и проч, и проч. Очень трогательный и забавный угол составили дети: ученики Тенишевского училища. Впереди всех Дрейден — в очках — маленькая мартышка. Боже, как они аплодировали. Маяк, вышел — очень молодой (на вид 24 года), плечи ненормально широки, развязный, но не слишком. Я сказал ему со своего места: сядьте за стол. Он ответил тихо: вы с ума сошли. Очень не удалась ему вступительная речь: вас собралось так много оттого, что вы думали, что 150 000 000 это рубли. Нет, это не рубли. Я дал в Государств, изд. эту вещь. А потом стал требовать назад: стали говорить: Маяк, требует 150 000 000 и т. д.

Потом начались стихи — об Иване. Патетическую часть прослушали скучая, но когда началась ёрническая вторая часть о Чикаго — публика пришла в умиление. Я заметил, что всех радуют те места, где Маяк, пользуется интонациями разговорной речи нашей эпохи, 1920 г.: это кажется и ново, и свежо, и дерзко:

— Аделину Патти знаете? Тоже тут.

Должно быть, когда Крылов или Грибоедов воспроизводили

естествен, интонации своей эпохи — это производило такой же эффект. Третья часть утомила, но аплодисменты были сумасшедшие. Конухес только плечами пожимал: «Это идиотство!» (С Конухеса какой спрос — он педиатр, врач Муры, приглашенный Чуковским послушать московскую знаменитость, но занятно, что его точка зрения дословно совпала с ленинской. — *Д. Б.)* Многие говорили мне: «Теперь мы видим, как верна ваша статья о Маяк.!» (И в самом деле, «Две России» отлично проиллюстрированы новой поэмой. — *Д. Б.)* Угол с тенишевцами бесновался. Не забуду черненького, маленького Познера, который отшибал свои детские ладошки. Я сказал Маяк.: —Прочтите еще стихи. — Ничего, что революционные? — спросил он, и публика рассмеялась. Он читал и читал — я заметил, что публика лучше откликается на его юмор, чем на его пафос. А потом тенишевцы, предводимые Лидой, ворвались к нему в комнату — и потребовали «Облако в штанах». Он прочитал им «Лошадь» Замятина я познакомил с Маяк. Потом большая компания осталась пить с Маяк, чай, но я ушел с детьми домой — спать. (Спустя каких-то шесть лет этого самого Замятина Маяковский будет травить за так и не прочитанный, совершенно ему неизвестный роман «Мы» — подпишет писательское письмо-донос, где заграничная публикация будет приравниваться к прямой помощи врагу. — *Д. Б.)*

7 декабря <…>. У Маяк, я сидел весь день — между своей утренней лекцией в Красн. Университете и — вечерней. Очень метко сказала о нем Лиля Юрьевна: «Он теперь обо всех говорит хорошо, всех хвалит, все ему нравятся». Это именно то, что заметил в нем я, — большая перемена. «Это оттого, что он стал уверен в себе», — сказал я. «Нет, напротив, он каждую минуту сомневается в себе», — сказала она. Все утро Маяк искал у нас в библиотеке Дюма, а после обеда учил Лилю играть на биллиарде. Она говорит, что ей 29 лет, ему лет 27–28, он любит ее благодушно и спокойно. Я записал его стихи о Солнце — в чтении они произвели на меня большое впечатление, а в написанном виде — почти никакого. Он говорит, что мой «Крокодил» известен каждому московскому ребенку.

<…> Маяковский забавно рассказывал, как он был когда-то давно у Блока. Лиля была именинница, приготовила блины — велела не запаздывать. Он пошел к Блоку, решив вернуться к такому-то часу. Она же велела ему достать у Блока его книги — с автографом. — Я пошел. Сижу. Блок говорит, говорит. Я смотрю на часы и рассчитываю: десять минут на разговор, десять минут на просьбу о книгах и автографах и минуты три на изготовление автографа. Все шло хорошо — Блок сам предложил свои книги и

сказал, что хочет сделать надпись. Сел за стол, взял перо — сидит пять минут, десять, пятнадцать. Я в ужасе — хочу крикнуть: скорее! — он сидит и думает. Я говорю вежливо: вы не старайтесь, напишите первое, что придет в голову, — он сидит с пером в руке и думает. Пропали блины! Я мечусь по комнате, как бешеный. Боюсь посмотреть на часы. Наконец Блок кончил. Я захлопнул книгу — немного размазал, благодарю, бегу, читаю: Вл. Маяковскому, о котором в последнее время я так много думаю». (История о блинах в разных вариантах рассказывалась почти всем добрым знакомым — Ахматова называла такие новеллы «пластинками». — *Д. Б.)*

Занятно вообще представить Гумилева слушающим «150 000 000». Из всех русских поэтов он был, кажется, самым объективным критиком, но на этот раз, ничего не поделаешь, не понравилось даже ему, и вовсе не по идеологическим мотивам. Ходасевич вообще негодовал, демонстративно не пошел слушать: «Он так же не был поэтом революции, как не был революционером в поэзии. Его истинный пафос — пафос погрома, то есть насилия и надругательства над всем, что слабо и беззащитно, будь то немецкая колбасная в Москве или схваченный за горло буржуй».

Пастернак писал, что после «150 000 000» ему впервые нечего было сказать Маяковскому. Вещь на самом деле не лучше и не хуже предыдущих, но она — другая, и Пастернак ее рубежность с неизменной точностью почувствовал.

Это первая вещь по рациональному, поставленному себе заданию; первая поэма о русской революции, в которой ставится задача не отразить, а преобразить. На обсуждении в том же январе 1920 года в Московском лингвистическом кружке (инициировал Якобсон) много говорили про былины, Державина, Некрасова, — Маяковский все записал, а потом сказал: нет, это и не то, и не другое, а совсем третье, такого еще не было. При всей кажущейся кичливости такого заявления оно справедливо — не потому, что раньше не было эпоса, а потому, что это первая поэма без героя, первый эпос масс. Как раз все фольклорные эпосы предполагают наличие яркого и сквозного героя — в диапазоне от все видавшего Гильгамеша до всех обманувшего Одиссея; если писать эпос про 150 миллионов — ничего не получится. Для эпоса Маяковскому понадобился Иван, и это самое интересное в поэме. Это герой без внутреннего содержания, потому что его внутренним содержанием является все население России, все ее домашние животные и даже пейзажи. Этот герой не в состоянии ничего сказать, кроме «Го, го, го!» — и ничего делать, кроме как идти: «Go, go, go!» От имени столь многочисленных сущностей

нельзя сказать ничего определенного, но этот герой и не должен говорить. Он пришел для того, чтобы уничтожить, потому что больше на такое никто не способен.

Поэма производит впечатление странное — если не знать контекста авторской задачи, то и прямо дурацкое, и можно понять Ленина — как-никак литературного критика, — когда он писал: «Как не стыдно голосовать за издание «150 000 000» Маяковского в 5000 экз.? Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и для чудаков. А Луначарского сечь за футуризм».

Но если эту авторскую задачу представлять — все не так ужасно. Из Борхеса мы знаем, что любая национальная мифология строится на базе трех сюжетов: война (как частный случай — осада города), странствие и самоубийство Бога. Для Греции это, например, «Илиада», «Одиссея» и легенда о Прометее (или, кому ближе, о Сократе). В русской классике это «Война и мир», «Мертвые души» — прямо пародирующие «Одиссею» — и христологический пушкинский миф. Маяковский претендует на то, чтобы выстроить с нуля мифологию эпохи: последние строчки поэмы говорят об этом недвусмысленно — «Это тебе революций кровавая Илиада, голодных годов Одиссея тебе!». Что до самоубийства Бога, то миф увенчивается третьим сюжетом — ленинским, и именно в этом обращении Маяковского к ленинской теме состоит глубинная логика его эволюции: без Ленина миф неполон, собственная христология Маяковского после Октября упразднена. В мире делается нечто куда масштабнее всех личных драм.

Сюжет эпоса — мировая революция. В поэме три части, и в первой вся голодная измученная Россия, включая женщин, детей, стариков, животных, даже насекомых, «скручивается» в единого Ивана:

И вот
Россия
не нищий оборвыш,
не куча обломков,
не зданий пепел —
Россия
вся
единый Иван,
и рука
у него —
Нева,

а пятки — каспийские степи. <…>
Совнарком —
его частица мозга, —
не опередить декретам скач его.
Сердце ж было так его громоздко,
что Ленин еле мог его раскачивать.

Эта первая часть производит впечатление двусмысленное: с одной стороны — тут есть и напор, и великолепные образы, и диапазон от крайней сентиментальности до крайнего же зверства (Катаев называл строчку «Стар — убивать. На пепельницы черепа!» самой страшной в мировой поэзии). Но прав был и Набоков, замечавший, что космическое и умозрительное слишком легко теряют по букве. Умозрительное на глазах переходит в уморительное в таком, например, садомазохистском пассаже:

Все,
у кого
мучений клейма нажжены,
тогда приходите к сегодняшнему палачу.
И вы
узнаете,
что люди
бывают нежны,
как любовь,
к звезде вздымающаяся по лучу.

Приглашение «приходите к сегодняшнему палачу» и обещание его нежности — это, конечно, свидетельство сильной риторики и могучего воображения, но, воля ваша, как-то их обладатель уж очень нездоров. Но настоящее нездоровье, конечно, начинается во второй части, изображающей поединок Ивана с Вудро Вильсоном. Это к нему обращаются будущие победители, только собирающиеся скрутиться в единый монолит: «Вильсон Вудро! Хочешь крови моей ведро?»

Эта вторая часть по нынешним временам могла бы стать мощным агитационным текстом, ибо актуальность ее поистине пугающая. Только отсутствием у государственных агитаторов какого-либо мозга, кроме спинного, можно объяснить тот вопиющий факт, что поэма 1920 года еще не разобрана на приличествующие цитаты. Там Иван идет воевать с Америкой — с этим воплощением продажности, богатства и кровожадности. За что именно Вудро Вильсон, приличный, в общем, человек,

удостоился у Маяка столь монструозного портрета? Он был как раз один из самых миролюбивых политиков того времени, долго медлил с вступлением в мировую войну, а вступив — непрестанно добивался мира; был первым американским президентом, отправившимся в Европу с официальным визитом, четыре месяца провел в Париже, составляя Версальский договор… Что касается русского вопроса, то Луис Фишер, например, пишет, что у Вильсона не было никакой политики в отношении России. По собственному его признанию, он вообще не понимал, что такое большевизм. Он поучаствовал в интервенции (главную роль в которой, однако, играли англичане и французы), но после 1920 года все острее ощущал провал собственной европейской политики и падение популярности в Штатах. Лига Наций была его идеей — и именно Америка не вступила туда, поскольку Конгресс не захотел это вступление ратифицировать. Ужасный парадокс заключается в том, что Вудро Вильсон, гигант, обладатель титанического дворца и миллионной прислуги, каким он описан у Маяковского, был с осени 1920 года парализован, ослеп на левый глаз, вскоре выехал вместе с женой из Белого дома и до самой отставки выполнял свои обязанности чисто номинально, — просто нации не объявляли, что президент недееспособен. А Маяковский об этом понятия не имел — для него Вильсон был:

рыжий весь,
и ухает ухарево.
Посмотришь в ширь —
йоркширом иоркшир!
А длина —
и не скажешь какая длина,
так далеко от ног голова удалена!
То ль заряжен чем,
то ли с присвистом зуб,
что ни звук —
бух пушки.
Люди — мелочь одна,
люди ходят внизу,
под ним стоят,
как избушки.

Дальше начинается битва Вильсона с Иваном, приводящая к чудовищной поляризации всего мира, исчезновению оттенков как таковых:

Из мелких фактов будничной тины
выявился факт один:
вдруг
уничтожились все середины —
нет на земле никаких середин.

Битва, надо признать, скучная: гигантомания начинает утомлять, все процессы в поэме однотипны — одна масса (хорошая) давит другую массу (плохую), причем на сторону пролетариата становятся еще и вещи. Колье душат буржуев, мебель протыкает их ножками. Буржуи отличаются от синеблузых роскошью антуража и тем, что они жирные. Вильсон напускает на пролетариев разруху и голод — синеблузые в ответ сдавливают горло голода «петлей железнодорожных путей». Вильсон прибегает к бактериологическому оружию, насылая на противника небывалые хвори:

Болезни явились
небывалого фасона:
вдруг
человек
становится сонный,
высыпает рябо,
распухает
и лопается грибом.

В некоторой изобразительной мощи — особенно по части ужасного — автору и тут не откажешь; губят его однообразие, плакатность, анфасность всех вещей. В конце концов, включив личную гигиену, пролетарии справились и с бактериями. Но тут —

Вырывается у Вильсона стон, —
и в болезнях побит, и в еде,
и последнее войско высылает он —
ядовитое войско идей.
Демократизмы,
гуманизмы —
идут и идут
за измами измы. <…>
Их
молодая встретила орава,
и дулам браунингов в провал

рухнуло римское право
и какие-то еще права.

Ай молодца! Одним махом побивахом двадцать веков человеческой истории. Следом прилетает Горькому:

В «Полное собрание сочинений»,
как в норки,
классики забились.
Но жалости нет!
Напрасно
их
наседкой
Горький прикрыл,
распустив изношенный авторитет.

Культурная революция осуществлена футуристами, разгромившими старье. Окончательный триумф пророчески отмечен новым лозунгом «Авелем называйте нас или Каином — разница какая нам!». Это, конечно, смешно и не очень привлекательно, однако будущее ведь действительно не спрашивает, как вы к нему относитесь. Пришло — и всё. И моральные оценки его не заботят.

Последняя часть являет собой торжественный реквием всем, кто не дожил до революционного торжества. У Маяковского было потом несколько таких реквиемов, всегда не слишком удачных, поскольку чересчур декларативных и, грех сказать, декоративных: ими всегда сопровождаются раннесоветские митинги. Важнейшая составляющая ранней советской эстетики — непременная траурная колонна среди революционного праздника, это придумал не Маяковский, но он со всегдашней своей чуткостью подхватил эту финальную антитезу. Говоря его же словами из «Хорошо», это выходит «мрачнее, чем смерть на свадьбе»: идут ликующие пролетарии, и тут во все это врывается траурный марш на тему «Вы жертвою пали». Советская власть очень любила скорбеть по борцам, даже если они, как в «Окаянных днях» Бунина, были «жертвой страшного бича — вене-ризма». Разумеется, жертв было множество, но гнусность конструкции заключалась в том, что они как бы убивались вторично, становясь предлогом для новых жертв, оправдывая их. Советская власть превосходно умела скорбеть, достигла в этом деле выдающихся успехов и не уставала упоминать о том, как дорого за нее заплачено. Тем самым она как бы превращала в кощунника

любого, кто был недоволен результатами: как, столько людей — и таких прекрасных — отдали жизни, а ты тут недостаточно восторжен?!

Вам, женщины,
рожденные под горностаевые
мантии,
тело в лохмотья рядя,
падавшие замертво,
за хлебом простаивая
в неисчислимых очередях.

(То есть сами по себе горностаевые мантии — это еще не порок? Важно, чтобы они были надеты на правильных людей? Но в чем критерий этой правильности, не уточняется: ведь пролетарка, одетая в горностаевую мантию, уже не пролетарка.)

Финал выглядит вовсе уж, по-маяковски говоря, хвостиком, приделанным к бегемоту:

Ну и катись средь песенного лада,
цвети, земля, в молотьбе и в сеятьбе, —

что в контексте русской фразеологии не означает ничего особенно приятного, как впоследствии знаменитое «Сядь на собственные ягодицы и катись» в «Юбилейном».

Но требования хорошего вкуса к этой вещи действительно не слишком применимы. Почему она не понравилась Ленину — понятно: дело не в нападках на классиков и не в отождествлении футуристов с революцией, а в полной ненаучности предложенной картинки. Какой Иван, какой Вильсон? Какая битва в Чикаго? Где, так сказать, объективные и субъективные предпосылки? Не думаю, что его обидела оговорка «Не Ленина пою» (три года спустя будет петь уже Ленина): массы — это хорошо, но почему это массы животных и насекомых? Что за поединки с участием вещей? (Отдельным футуристам это тоже не понравилось, поскольку уже было у Хлебникова, но у Маяковского тоже уже было в трагедии, да и вообще это старый мотив — ср. у Мопассана «Кто знает?», где вещи убежали от владельца, или у Чуковского в «Мойдодыре» и «Федорином горе».) Ленин, вероятно, понятия не имел, что такое национальный миф, для него все это надстройка, чтобы не сказать идеализм, — а Маяковский делом занят, и не сказать, чтобы это дело было несвоевременным. Он занят конструированием новой

национальной мифологии, нового образа России, который в итоге не просто прижился, а эксплуатируется и по сию пору. Это ему, его убедительности должны мы сказать горькое спасибочко.

Национальный миф — всегда мессианство. Россия вновь указывает миру путь. Иван теперь — заступник за всех угнетенных. Он противостоит Америке, построенной на прагматизме, комфорте, сытости и гуманизме, который все это прикрывает. Россия не отвергла религию, но заменила ее своеобразным третьим заветом: «Выдь не из звездного нежного ложа, Боже железный, огненный Боже, Боже не Марсов, Нептунов и Вег — Боже из мяса, Бог-человек!» (Дмитрий Ивлев справедливо отмечает, что эта молитва есть сознательный ответ на паникерскую молитву Эренбурга в разруганной Маяковским книжке «Молитва о России»: Эренбург, как всегда, всё сделал раньше всех — и литературно слабее всех. Кстати, есть в «150 000 000» и текстуальная параллель с ним.

У Эренбурга:

«Эй, тащи девку!
Разложим бедненькую!
На всех хватит! Черт с тобой!»
«Это будет последний
И решительный бой».

У Маяковского:

За лето
столетнее
бейся,
пой:
— «И это будет
последний
и решительный бой!»

Освоение «Интернационала» в советской поэзии двадцатых — роскошная диссертационная тема: каждый подрифмовывает свое.)

Миф не особенно убедительный, пожалуй, что и античеловеческий (как многие мифы, не считающиеся с гуманизмом по определению, поскольку их сочиняют не о людях, а о сверхлюдях), но уж всяко получше самодержавия-православия-народности. Худо, что Америка — исторический близнец России — выведена главным ее врагом, а Европа как раз весело вливается в Ивана; но для первой попытки обозначить новые

российские идентичности, каковая цель и ставилась, — сойдет. Россия, какой она была в 1920 году, похожа на эту вещь: лишенная связи (в самом буквальном смысле), проблемы со вкусом, страшно наивная, местами попросту глупая, агрессивная, сильная, оригинальная. И поскольку главная цель поэмы — явить миру привлекательный образ новой страны, чтобы покончить с блокадой, — все главное как будто срабатывает. Но срабатывает, разумеется, не в антигуманистической риторике, — а вот здесь:

Невыносим человечий крик.
Но зверий
душу веревкой сворачивал.
(Я вам переведу звериный рык,
если вы не знаете языка зверячьего):
«Слушай,
Вильсон,
заплывший в сале!
Вина людей —
наказание дай им.
Но мы
не подписывали договора в Версале.
Мы,
зверье,
за что голодаем?»

Он словно чувствовал, что ко всему его — зачастую очень профессиональному и даже убедительному — железному громыханию и медным трубам надо иногда добавить такую вот сурдиночку; и в «Про это» настоящий эмоциональный взрыв — это «Я люблю зверье. Увидишь собачонку…». Только это четверостишие, собственно, и знают все — из всей огромной поэмы, которую он небезосновательно считал лучшей (и уж во всяком случае последней из лучших).

4

Но чего действительно никак не обойти, так это констатации Шкловского: да, стал писать вдоль темы. То есть — не из личного опыта и не по личным мотивам. Прежние вещи написаны для исцеления души, для разрядки невыносимого психического напряжения; теперь, однако, революция дала ему другую жизнь и проблемы революции стали его личными проблемами. Он все поставил на эту карту. Личной жизни больше нет — потому что

какая может быть личная жизнь, если революция кончится? Личный страх смерти улетучился: мучившая его проблематика упразднена или, точнее, целиком переведена в социальный план. Несчастной любви больше нет, и если любимая отказывает ему — то это она отказывает революции. А революция у нас такая, что ей никто не отказывает. Нет больше трагедии «Владимир Маяковский» — есть 150 000 000, осуществилось долгожданное растворение, и всё, что мучает человеко-единицу, растворено теперь в бесконечном безликом множестве. Это тоже такой способ решения экзистенциальных проблем, это бывает. Все его экстатические проклятия единице в «Ленине» — все эти «Единица вздор, единица ноль», — не старательное следование руководящей философии (с такой страстью не прислуживают и не выслуживаются, поднимай выше!): это расправа с собственными страданиями в качестве единицы. Иван — троянский конь новой «Илиады», что и подчеркивается параллелями: когда Вильсон располосовал его шашкой (представьте только Вильсона — с шашкой!), из Ивана хлынула не кровь, а толпа. Люди полезли. Лирический герой в самом деле счастлив, что он — «этой силы частица, что общие даже слезы из глаз»; но это не потому, что он коллективист. Он одиноким был и умрет, но в силу вечной инфантильности и чуткости ад индивидуального бытия для него невыносим.

Утопия Маяковского — это именно утопия растворения; он теперь не признает и эстетического преемства с Уитменом и Уитмен сделан у него прислужником Вильсона. А почему? А потому что индивидуалист. Маяковский ненавидит индивидуалистов не потому, что они исторически обречены, а потому, что завидует им. Они могут жить сами по себе, а он нет. Для него называться «Владимир Маяковский» — трагедия, потому что Владимир Маяковский не может спокойно переживать то, что переживают миллиарды остальных. Растворение личного невроза и личного отчаяния в миллионах сограждан — вот литературная и психологическая задача этой вещи (потому что, согласитесь, никто не пишет национальный миф из желания помочь молодой Советской республике; а если пишет, так у него и получается лубок). Всю свою историю человечество тратит на преодоление смерти, не говоря уже о прочих неприятностях вроде изначального трагизма бытия, одиночества, невзаимности и пр. Маяковский был вполне прав, говоря, что подобной поэмы еще не было, — ибо принципиально нов сам подход к задаче: если в «Облаке» гремят «четыре крика четырех частей» — долой вашу любовь и т. д., — то в «Миллионах» все еще радикальнее: долой мое эго. Потому что все проблемы — в нем: Владимир

Маяковский — трагедия, а 150 000 000 — эпос с элементами пародии. 150 000 000 не могут умереть, не могут быть неправы, не могут страдать от неразделенной любви. 150 000 000 непобедимы, а если к ним, как в поэме, приплюсовать еще и муравьев, — они забьют всех (в финале присоединяются еще и марсиане). Кратковременным возвращением в кошмар индивидуального бытия станет «Про это» — но это будет так ужасно, что больше автор к самому себе не вернется никогда. Словно всё это время, что он растворялся в массе, его лирический герой так и стоял над Невой и ему там делалось хуже и хуже. Никакого больше «я». Только 150 000 000.

У него целый лубок на эту тему, с названием, просившимся в пословицу, но не ушедшим в фольклор — поскольку наш-то народ знает, как полезно тут иногда не присоединяться к большинству: «Одна голова всегда бедна, а потому бедна, что живет одна».

Так крестьянин
и кружится белкой,
едва зарабатывая
на прокорм.
Никак
от формы
хозяйства мелкой
ему не подняться
до высших форм.

Почти одновременно, ненадолго вернувшись к лирике, он сам себе возразит:

В этой теме, и личной и мелкой,
Перепетой
не раз и не пять,
я кружил
лирической белкой
и готов кружиться опять.

Но это — последнее возвращение от «высших форм» к мелкой форме хозяйства. Больше он про Лилю ничего не напишет.

Могут сказать, что «150 000 000» и вообще поэзия без «я» — не поэзия. Отчего же, вполне поэзия — как для тех, чья личность еще не сформировалась (и кто вообще не начал еще мыслить), так и для тех, кто больше не выносит ее бремени. Двадцатый век и был веком массового бегства от своего «я» в массу: не зря один из главных романов этого века называется «Мы». И «150 000 000» — отличный повод поговорить о том, что такое поэзия масс; что могут написать поэты, решившие отказаться от «я».

Во-первых, это поэма без фабулы, потому что коллективное «я» знает одну цель — экспансию — и одно занятие: войну. Поэтому единственный сюжет такой поэзии — противостояние, борьба и захват. Во-вторых, это поэма без любви, поскольку героем ее выступает гигантский андрогин и размножаться ему незачем — он и так уже бесконечно размножился. В-третьих, это поэзия без мысли, поскольку 150 000 000 никогда не умрут, а по Лотману, «что не имеет конца, не имеет смысла». Зато это поэзия страшно энергичная, олеографически яркая, как всякое примитивное искусство, и по-своему музыкальная (в том смысле, в каком музыкален будет ритмичный топот или древесный шум). В ней есть величие и масштаб, и она так же порой ласкает душу, уставшую от всего человеческого, как безлюдный пейзаж утешает зэка, не могущего больше видеть людей и уходящего после реабилитации жить в леса, как старый дворянин Олег Волков. Это уж не говоря о чисто человеческой слабости — нежелании индивидуальной ответственности: Маяковский растворился в ста пятидесяти миллионах и теперь никому ничего не должен.

Это состояние истерической радости по случаю полного избавления от измученного «я» продолжалось довольно долго — примерно до того момента, как «Про это» обозначило крах революционной утопии.

Злоключения поэмы, однако, только начинались. Если у него и были какие-то иллюзии относительно собственной нужности властям, в 1921 году они развеялись. В апреле ЛИТО (литературно-издательский отдел Наркомпроса) принял вещь к изданию в серии поэтических книг, но серия не состоялась. Тогда Брюсов рекомендовал ее в Госиздат: «Коллегия ЛИТО, признав направленную в Государственное издательство рукопись В. Маяковского «150 000 000» имеющей исключительное агитационное значение, — просит означенную рукопись издать в самом срочном порядке. Зам. заведующего Брюсов». Но в Госиздате Брюсова не послушались, вещь им не понравилась, и печатать ее не спешили. Тогда Маяковский, чьей отличительной чертой с тюремных, кажется, времен было сутяжничество, умение дожать бюрократа его же оружием, направил туда заявление:

«Товарищи! Полгода тому назад мною была сдана в ЛИТО книга «150 000 000». Книга была рецензирована ЛИТО и получила исключительный отзыв, как агитационная, революционная вещь. С тех пор полгода я обиваю пороги и каждый раз слышу стереотипный ответ: «Завтра будет сдана в печать».

Вызванный тов. Вейсом, я сегодня получил от него уверения, что книга уже сдана в печать. Осталось только обратиться в технический отдел. В этом самом техническом отделе секретарша при мне переделала красными чернилами цифру «первая очередь» на цифру «третья» и заявила мне, что при третьей очереди о сроке печатания сказать нельзя.

Товарищи! Если эта книга с вашей точки зрения непонятна и ненужна, верните мне ее.

Если она нужна, искорените саботаж, иначе чем объяснить ее непечатанье, когда книжная макулатура, издаваемая спекулянтами, умудряется выходить в свет в две недели».

Неделю спустя он разобрался в механизмах Госиздата и написал второе заявление:

«Товарищи!

Недели две тому назад я подал вам заявление, в котором просил вернуть мне «150 000 000» или же печатать и мягко охарактеризовал отношение к книге, как саботаж. Слово это, конечно, неважное. Называется все это издевательством над автором. Вот последовательное изложение событий.

1. В день подачи заявления г-н Вейс сурово и грозно сказал: «Ах, так! Тогда я сделаю все от меня зависящее, чтоб вашу книгу не печатали, а вернули вам»

2. В три часа в этот же день г-н Вейс любезно сообщил мне по телефону: «Книгу решено печатать немедленно, за подробностями обратитесь к зав технич отделом»

3. Заведующий технич отделом сообщил: «Книга посылается немедленно в полиграф отдел и будет печататься вне всякой очереди, так как мы несколько виноваты в промедлении. За подробностями зайдите завтра»

4. «Завтра» секретарша мне удивленно сообщила: «Очередь, кажется, вторая, когда напечатается, неизвестно, даже нет о ней никаких сведений»

5. Гр-н Вейс, спрошенный мною, когда кончится это кормление завтраками, изволил сказать: «Извините, заняты Октябрьскими торжествами. Первого ноября даю вам честное слово пустить в печать». Я указал г-ну Вейсу, что словам больше верить не могу, дайте расписку. Г-н Вейс дал мне такую расписку:

«В начале ноября (не позже 3–4) книга Маяковского будет сдана в типографию и будет набираться и печататься без всяких

задержек. 27/X. Подпись (Вейс)»

Слова «будет набираться и печататься» внесены по моему указанию специально, чтоб мне не морочили голову передачей в какие-то инстанции.

6. Сегодня, 5-го, я обратился к секретарше: «Печатается?» — «Нет! В полиграфическом отделе». — «А когда печататься будет?» — «Неизвестно, на ней нет «крестика», а вот видите список книг с крестиками, эти идут в первую очередь»

Товарищи! Может быть, ценою еще полугодового хождения я бы и мог заработать этот «крестик», но карьера курьера г-на Вейса мне не улыбается.

На писание этой книги мною потрачено полтора года. Я отказался от наживы путем продажи этой книги частному издателю, я отказался от авторства, пуская ее и без фамилии, и, получив единогласное утверждение ЛИТО, что эта книга исключительна и агитационна, вправе требовать от вас внимательного отношения к книге.

Я не проситель в русской литературе, а скорее ее благотворитель. (Ведь культивированный вами и издаваемый пролеткульт потеет, переписывая от руки «150 000 000».) И в конце концов мне наплевать, пусть книга появляется не в подлиннике, а плагиатами. Но неужели среди вас никто не понимает, что это безобразие?

Категорически требую — верните книгу. Извиняюсь за резкость тона — вынужденная».

(Привожу оба заявления не только как свидетельство волокиты, с которой он столкнулся, но прежде всего как пример его интонаций в борьбе с бюрократами: он дожимает их заявлениями, понимая, что больше эту публику дожать нечем.)

В ноябре «150 000 000» наконец сдали в набор, но книга не могла выйти до апреля 1921 года — и вышла только после обращения Маяковского в комиссию ЦК РКП(б) по делам печати, в каковом обращении он снова жаловался на бюрократизм, издевательство и бюрократизм пополам с издевательством. Один из первых экземпляров был направлен Ленину «с комфутским приветом» — ох, знал бы он о грядущей реакции, не передавал бы комфутского привета!

Отзывы были сдержанные. Кузмин, в целом к Маяковскому доброжелательный, отметил: «Изобретательность и блеск площадного зубоскальства (без всякого уничижения такого сорта остроумия) не всегда отвлекают внимание от того обстоятельства, что содержание этих вещей по своему весу далеко не соответствует их «планетарным» размерам и претензиям». Он пишет далее, что «Мистерия» и «150 000 000» — безусловно

события, но события не поэтические. Горнфельд высказался еще ядовитее: «Как бы ни надрывался в своем крике Маяковский, какими площадными грубостями ни щеголял, каким бы уличным озорством ни кокетничал, сам он не площадной, не уличный, а очень комнатный, кабинетный и культурный. Не митинг его публика, а любители, не Иван его ценитель, а интеллигенция». И это совершенно верно — пролетариату такая поэзия была не то чтобы непонятна, — всё он понимал, если хотел, — а как-то наглухо неинтересна. Пролетариату было не до Иванов, и не ради национального мифа делал он революцию. И хотя на вечерах Маяковский продолжал до середины двадцатых читать отрывки из «150 000 000» — чаще всего третью часть, — он вспоминал об этой вещи с некоей неловкостью, как о юношеской иллюзии. Следующая его поэма о революции написана семь лет спустя и отличается подчеркнутой фактографичностью: «Попей из реки по имени факт». Обаяние русской революционной утопии в ней уже начисто утрачено — хотя есть другое обаяние: усталой зрелости, благословляющей революцию на пороге собственного заката.

СОВРЕМЕННИКИ: ЕСЕНИН

1

Маяковский и Есенин, как ножи в рассказе Борхеса «Встреча», доиграли давнюю внутреннюю драму их общего предшественника.

Звучит интригующе, но сейчас будет понятно.

Из всех современников Есенин был ему, как ни парадоксально, ближе всех — и по возрасту, и по масштабу. Обычно рядом с Маяковским представляют Асеева — Катаев так и назовет его «соратником», — но близость не означает равенства: чтобы уж не возвращаться к вопросу об Асееве, человеке хорошем, но безнадежно заурядном, — Маяковский и сам знал ему цену. Неоднократно воспроизводилась его оценка: услышав от кого-то, что «Коля — звезда первой величины», он добавил: «Именно. Первой величины, четырнадцатой степени». Асеева сейчас перечитывать почти невозможно, и странно, что «Лирическое отступление» и «Семен Проскаков» соседствовали с «Про это» и «Хорошо» не только на страницах «ЛЕФа», но и в сознании современников. Как эти вещи можно было принимать всерьез? Асеев воспринимался многими как чистейший лирик, но это, вероятно, потому, что и лирика многими понималась именно как набор банальностей либо туманностей: лирического темперамента, особенно на фоне Маяковского, там ноль. Человеческие его качества не входят в круг наших тем, и не станем инкриминировать ему «убийство хуже Дантесова», как называла Ариадна Эфрон его поведение в Чистополе в 1941 году по отношению к Цветаевой: спишем радикальность тона на дочернюю пристрастность. По отношению к Маяковскому он был безупречен, поэма «Маяковский начинается» (1940) — вполне достойная, хотя Кирсанов, значительно превосходящий его по таланту и разнообразию, посвятил памяти мэтра куда более яркий «Бой быков».

Сравнения никакого быть не могло, и Асеев всегда, вполне сознательно, играл при Маяковском роль второго (если не четырнадцатого, по тому же язвительному определению); Маяковский, как всякий большой поэт и всякая красавица, нуждался в такой «тени». Но еще нужнее был ему равный второй — в том значении, в каком писал Вознесенский: «Пошли мне, Господь, второго». Таким равным антиподом был Есенин, тоже вполне это сознававший. Он тоже постоянно оглядывался на

Маяковского — что интересно, публично они постоянно пикировались, но в личном общении оставались в рамках приличий, понимая, видимо, что равносильного зверя лучше не дразнить. Есенин хоть и любил подраться, но, как всякий серьезный драчун, знал, с кем задираться, а с кем не надо; вот с Пастернаком можно было подраться — Пастернак был не зверь и всерьез не ответил бы; а Маяковский, хоть и ненавидел хулиганство в любых его проявлениях, в случае чего мог утратить самоконтроль. Больше того: есть свидетельства о их вполне доброжелательных встречах — например, в Грузии в двадцать четвертом, о чем позже. Масштаб дарований друг друга они понимали прекрасно и оценивали бескомпромиссно. Есенин вполне мог проорать со сцены под тальянку — «Эй, сыпь, эй, жарь, Маяковский бездарь!» — но под тальянку чего не прооресшь, даже «веселее нет и звонче песен Городецкого».

Очень интересно, как они с Есениным мерились — кто раньше умрет, причем непременно под забором. Если бы существовала выдуманная Вл. Новиковым наука глориология — то есть научное обоснование кратчайшего пути к славе, анализ поэтических стратегий и т. д., — ранняя смерть непременно входила бы в набор таких стратегий. Эренбург виделся с Есениным вскоре после диспута в Политехническом в начале декабря 1920 года: Маяковский там крыл Шершеневича (совершенно справедливо), а Есенин защищал (без особого рвения). После этого Есенин жаловался Эренбургу: «Он проживет 80 лет и ему памятники поставят, а я умру под забором, на котором будет плакат с его стихами… Я скоро умру. И все-таки я свою участь на его судьбу не променяю. Он — поэт «для чего-то», а я — «отчего-то», отчего — и сам не знаю… Ну да, он поэт, но — неинтересный. И что он пишет про Титов и Власов, что он в них понимает?» Маяковский в свою очередь утверждает: «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек, я уже сгнию, умерший под забором вместе с десятком моих коллег». Понятен источник этих чисто литературных жалоб — обожаемый и ревнуемый обоими Блок в 1910 году дал универсальную формулу литературной гиперкомпенсации: «Пускай я умру под забором, как пес, пусть жизнь меня в землю втоптала — я верю: то Бог меня снегом занес, то вьюга меня целовала!» Смерть под забором становится в этом контексте не просто общепоэтическим штампом, но, что ли, знаком принадлежности к высокому поэтическому братству: живем и пишем мы по-разному, но если и есть в нас что-то настоящее, то забор станет его окончательной верификацией.

2

Есенин и Маяковский оба были королями эстрады, отлично понимая, что король поэтов Северянин им не конкурент; оба понимали, что их литературные группы — имажинисты и лефовцы — без их лидерства существовать не смогут и питаются в основном их талантом и скандальной славой; оба искренне желали пригодиться советской власти и боролись за место под ее капризным солнцем — причем Есенин со всем своим анархизмом имел шансы понадежнее, поскольку громил-то его в «Злых заметках» Бухарин, а под защиту брал куда более влиятельный Троцкий. Конечно, для 1927 года всё это, даром что Есенина травят посмертно, выглядит серьезным политическим обвинением: «Есенин талантлив? Конечно, да. Какой же может быть спор? Но талантлив был и Барков, этот прямой предшественник пушкинского стиха. Талантлив в высокой степени «академик» И. Бунин. Даже Мережковскому нельзя отказать в этом свойстве. Есенинский стих звучит нередко как серебряный ручей. И все-таки в целом есенинщина — это отвратительная, напудренная и нагло раскрашенная российская матерщина, обильно смоченная пьяными слезами и оттого еще более гнусная. Причудливая смесь из «кобелей», икон, «сисястых баб», «жарких свечей», березок, луны, сук, господа бога, некрофилии, обильных пьяных слез и «трагической» пьяной икоты; религии и хулиганства, «любви» к животным и варварского отношения к человеку, в особенности к женщине; бессильных потуг на «широкий размах» (в очень узких четырех стенах ординарного кабака), распущенности, поднятой до «принципиальной» высоты, и т. д.; все это под колпаком юродствующего *quasi*-народного национализма — вот что такое есенинщина». Однако, во-первых, это уже вторая половина двадцатых, а во-вторых, далеко не самый сильный и громкий голос среди большевиков ленинской плеяды. Скажу больше: в своем антиесенинстве Бухарин по тем временам одинок, одиозен. Есенин для советской власти — по крайней мере для коммунистов двадцатых годов — в гораздо большей степени «классово свой»; рискнем сказать, что в двадцатые Есенин выиграл. Это в тридцатые он проиграл — когда Маяковского провозгласили «лучшим, талантливейшим», а Есенин был фактически запрещен, почти не переиздавался и маргинализировался, делаясь кумиром блатных. В двадцатые, по крайней мере в первой их половине, он больше нравился советским вождям, чем Маяковский.

Парадокс этот куда глубже, чем вероятное объяснение насчет

все той же традиции, которую от футуризма защищают и Ленин, и Луначарский, и все истинные марксисты. Троцкий формулирует: «Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. <…> В утрированном футуристском отвержении прошлого — богемский нигилизм, но не пролетарская революционность. Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого, право же, не переставали быть революционерами. <…> Не в том беда, что футуризм «отрицает» священные интеллигентские традиции — наоборот! — а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее». Почему же футуристы — в том числе в лефовской, советской, дисциплинированной версии — так раздражают Троцкого? Все просто: «В наиболее обобщенном виде ошибка Лефа, по крайней мере части его теоретиков, встает перед нами, когда они ультимативно ставят требование о слиянии искусства с жизнью». Вот в чем дело! Революционеру хватает жизни на работе, он и так в эту жизнь плотно погружен, — а в искусстве ему хочется «изячного», прекрасного хочется! «Если переживания дяди Вани малость утеряли свою свежесть, — а этот грех действительно случился, — то ведь не у одного же дяди Вани имеется внутренний мир». Читай: теперь искусство обязано со всей художественной мощью отображать внутренний мир победившего пролетария, а еще лучше победившего наркомвоенмора.

Враждебность ЛЕФа к быту тоже вызывает у Троцкого понятное неприятие: «Футуризм начал с протеста против искусства мелкотравчатых реалистических приживальщиков быта. <…> Но разве можно протест против бытового приживальщичества превращать в отторжение литературы от условий и форм жизни человеческой? Если футуристский протест против измельчавшего бытового реализма имел историческое оправдание, то именно постольку, поскольку подготовлял место новому художественному воссозданию быта: в его крушении и перестройке по новым кристаллизационным осям». Если без троцкистской вычурности, — а он в смысле экспрессии не уступает Чуковскому, потому и обрушивался на него, чуя конкурента, — мораль проста: старый быт был плох, потому что он чужой, а новый хорош, потому что перестроился «по новым кристаллизационным осям», то есть сделался нашим. Быт чеховского чиновника пошл, а быт наркома духовен, и канарейка, буде он заведет канарейку, тоже духовна. Конечно, «у нас нет основания сомневаться в том, что группа Леф искренно стремится работать в интересах социализма, глубоко интересуется вопросами искусства и хочет руководствоваться марксистским

критерием». Но ЛЕФ ищет не на тех путях — не на человеческих, что ли. ЛЕФ отрицает то самое, за что мы боролись, и в этом смысле трезвый чистюля Маяковский более подозрителен, чем самый пьяный Есенин. Отвесив ему несколько дежурных комплиментов насчет оригинальности и грандиозности отдельных замыслов, Троцкий наносит главный удар: «Он готов целиком поставить свое творчество на службу революции. Но в этом большом таланте, вернее, во всей творческой личности Маяковского нет необходимого соответствия межу составными элементами, нет равновесия, хотя бы и динамического. Слабее всего Маяковский там, где требуются чувство меры и способность самокритики. <…> Революционный индивидуализм Маяковского восторженно влился в пролетарскую революцию, но не слился с ней. Восприятие города, природы, всего мира у Маяковского в подсознательных истоках своих не рабочее, а богемское. Вызывающе цинический тон многих образов, особенно первой половины творчества, несет на себе слишком явственную печать артистического кабачка, сигарного дыма и всего прочего».

Вот в том и дело. Есенина попрекают близостью к заурядному кабаку — но это грех простительный, в кабак случается забрести и сознательному рабочему, завить веревочкой горе; Маяковский же — выходец из кабака артистического, дым там не махорочный, а сигарный. Остается подивиться безупречному классовому чутью Троцкого — которое, однако, не помогло ему удержаться на плаву в советском социуме: слишком хорошо все понимал. Есенин, конечно, попутчик (термин Троцкого), слишком навьючен образами, «но несомненно, что Есенин отразил на себе предреволюционный и революционный дух крестьянской молодежи, которую расшатка деревенского уклада толкала к озорству и к бесшабашности». Маяковский никакого народного духа не отражает. «Есенин еще весь впереди», писал Троцкий за год до его смерти; Маяковский же хоть и хочет, да не может работать для Октября в полную силу, потому что «стержень, по которому он подымался, индивидуалистический». (И в самом деле, Маяковский в гораздо большей степени индивидуалист, нежели Есенин; никакой опоры на «своих» у него никогда не было — максимум обещание «стоять на глыбе слова МЫ», когда всех нас-то «может быть, трое», как заметил Пастернак. «Моя поэзия здесь больше не нужна, да и пожалуй, сам я больше здесь не нужен», — догадывается Есенин в двадцать четвертом, а Маяковский всегда знал: «Я не твой, снеговая уродина». И в этом смысле, конечно, он подходит только тем большевикам, которые хотели переделать мир начисто, — а эта идея к 1923 году выдохлась совершенно.)

Подход Троцкого к искусству — прежде всего эстетический, и так и надо, и это можно было бы только приветствовать, ежели бы все это писал, например, Луначарский. Но это пишет «железный нарком», чьих появлений на фронтах ждали как кары небесной, чей бронепоезд носился по России, как Азраил, и чья высокопарность оттенялась абсолютной беспощадностью. «Не лучше и тогда, когда в железе строчек лежит нетающего сахару кусочек — железо в сахаре не лучший вариант», — сказала об этом дискурсе Новелла Матвеева. Троцкий в политике абсолютно беспощаден — и оттого так непривлекательно его эстетство. Нам как-то хотелось бы, чтобы эстетизм сочетался хоть с минимальным гуманизмом, как в случае Уайльда, а то выходит ужасный диссонанс. Забавнее всего, конечно, когда Троцкий начинает предостерегать Маяковского от следования по партийному, идейному пути: «Его «Война и мир», «Мистерия Буфф» и «150.000.000» значительно слабее («Облака». — *Д. Б.),* именно потому, что Маяковский здесь выходит уже из своей индивидуальной орбиты и стремится направить себя по орбите революции. <…> «Про это» есть возврат к теме личной любви, но представляет собою несколько шагов назад от «Облака», а не вперед. <…> Техника Маяковского за эти годы несомненно отточилась, но и шаблонизировалась. В «Мистерии Буфф» и в «150.000.000» наряду с прекрасными местами есть убийственные провалы, заполненные риторикой и словесной эквилибристикой. Той органичности, неподдельности, как в «Облаке», — того вопля из себя — мы уже не слышим. «Маяковский повторяется», — говорят одни, «Маяковский исписывается», — прибавляют другие, «Маяковский оказенился», — злорадствуют третьи. Так ли это? Мы не спешим с пессимистическими пророчествами — Маяковский уже не юноша, но еще молод. Не будем, однако, закрывать глаза на трудности пути. Той творческой непосредственности, которая живым ключом бьет в «Облаке», уже не вернешь. Об этом, однако, жалеть не приходится. Молодая одаренность, бьющая фонтаном, в зрелые годы заменяется уверенным в себе мастерством, которое означает не только овладение словом, но и широкий жизненно-исторический охват, проникновение в механику живых сил, коллективных и личных, идей, темпераментов и страстей. (Слова абсолютно пустые, рекомендация без конкретики, уход в никуда — как будто советская власть радостно позволила бы поэту углубить анализ! — *Д. Б.)* С этим зрелым мастерством уже несовместимы общественный дилетантизм, горланство, недостаток самоуважения при утомительном бахвальстве, гениальничание с левой ноги и др. черты и приемы интеллигентского кабачка. (См.

автобиографию Маяковского.) Если кризис поэта — а этот кризис бесспорен — разрешится в сторону мудрой зрячести, которая знает и частное и общее, тогда историк литературы скажет, что «Мистерия» и «150.000.000» были лишь неизбежными при повороте временными снижениями на пути к творческой вершине».

Кризис поэта разрешился мы знаем чем, и ничем другим разрешиться не мог, потому что одни замолчали, а других убили (третьи уехали, но и там выбор был тот же). Но показательно, что советская власть ждет от Маяковского поэзии, а не рекламы и не «Окон РОСТА»; его, по сути, выталкивают в то, что ему уже неинтересно. Есенин больше устраивает советскую власть именно потому, что он еще занимается искусством, и даже «Москва кабацкая» — явление, как ни ужасно, более приемлемое для большевиков, это видно хотя бы по тому, как опекает Есенина Чагин в Баку. Почему? Потому что это явление народное: все пьют, ну и поэт пьет, и с этим по крайней мере понятно что делать. А безбытность Маяковского — напоминание о нашей собственной утопии, которая у нас самих не получилась, и куда деваться от этих его напористых попыток служить революции, когда революции нужно совершенно другое служение? Как будет впоследствии сказано в «Бане»: «Вы должны мне ласкать!» Это еще одно подтверждение старой истины — во время глобальных катаклизмов искренний сторонник опаснее «попутчика». Но никому, особенно в России, этот урок не идет впрок.

Оба в 1924 году обратились к ленинской теме. Маяковский написал вещь тщательно продуманную, строго организованную, принципиально не лирическую, — Есенин работал над большой поэмой «Гуляй-Поле», от которой не сохранилось даже набросков. Не исключено, что потом из нее получилась другая вещь о махновщине — «Страна негодяев». Отрывок о Ленине печатался как самостоятельная вещь, и если поэма Маяковского, удачная или неудачная, была новаторским по форме и осмысленным по сути высказыванием, Есенин лишний раз доказал полную свою неспособность писать политические, да и философские стихи (философия у него почти всегда романсовая, чтобы петь в застолье, — «ведь каждый в мире странник» и т. д.). Принципиально другое: оба, обращаясь к ленинской теме, решали личные прагматические задачи. Задачи эти не сводятся, конечно, к фиксации собственной лояльности. Речь шла о другом — о том, чтобы создать приемлемый (прежде всего для себя) образ Ленина. При огромном количестве несовпадений — здесь их установки совпали: для обоих принципиален не-вождизм, и потому оба — осторожно, понимая, что играют с огнем, — снижают пафос,

одомашнивают величайшего из великих. И у обоих это получается не очень ловко.

3

Есенин и Маяковский в жизни пересекались редко. Ничего странного — они вообще мало с кем общались. Есенин, как и Маяковский, перед смертью порвал с большинством друзей. Есенин тоже любил мать — и старался от нее удрать при первой возможности, потому что, как Базарову, говорить было не о чем.

Обстоятельства их знакомства Маяковский вспоминал так:

«Есенина я знал давно — лет десять, двенадцать.

В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиками. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штиблеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским. Тем более что он уже писал нравящиеся стихи и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы.

Как человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежи:

— Это что же, для рекламы?

Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло.

Что-то вроде:

— Мы деревенские, мы этого вашего не понимаем… мы уж как-нибудь… по-нашему… в исконной, посконной…

Его очень способные и очень деревенские стихи нам, футуристам, конечно, были враждебны.

Но малый он был как будто смешной и милый.

Уходя, я сказал ему на всякий случай:

— Пари держу, что вы все эти лапти да петушки-гребешки бросите!

Есенин возражал с убежденной горячностью. Его увлек в сторону Клюев, как мамаша, которая увлекает развращаемую дочку, когда боится, что у самой дочки не хватит сил и желания противиться.

Есенин мелькал. Плотно я его встретил уже после революции у Горького. Я сразу со всей врожденной неделикатностью заорал:

— Отдавайте пари, Есенин, на вас и пиджак и галстук! Есенин озлился и пошел задираться.

Потом стали мне попадаться есенинские строки и стихи, которые не могли не нравиться, вроде:

Милый, милый, смешной дуралей и т. д.
Небо — колокол, месяц — язык и др.

Есенин выбирался из идеализированной деревенщины, но выбирался, конечно, с провалами, и рядом с

Мать моя родина,
Я большевик…

появлялась апология «коровы». Вместо «памятника Марксу» требовался коровий памятник. Не молоконосной корове а ля Сосновский, а корове-символу, корове, упершейся рогами в паровоз.

Мы ругались с Есениным часто, кроя его, главным образом, за разросшийся вокруг него имажинизм.

Потом Есенин уехал в Америку и еще куда-то и вернулся с ясной тягой к новому.

К сожалению, в этот период с ним чаще приходилось встречаться в милицейской хронике, чем в поэзии. Он быстро и верно выбивался из списка здоровых (я говорю о минимуме, который от поэта требуется) работников поэзии.

В эту пору я встречался с Есениным несколько раз, встречи были элегические, без малейших раздоров.

Я с удовольствием смотрел на эволюцию Есенина от имажинизма к ВАППу. Есенин с любопытством говорил о чужих стихах. Была одна новая черта у самовлюбленней-шего Есенина: он с некоторой завистью относился ко всем поэтам, которые органически спаялись с революцией, с классом и видели перед собой большой и оптимистический путь. (Интересно, кого Маяковский имеет в виду? Явно не себя, хоть ему и казалось, что он «органично спаялся»; но тогда кого? Неужели РАПП? — *Д. Б.)*

В этом, по-моему, корень поэтической нервозности Есенина и его недовольства собой, распираемого вином и черствыми и неумелыми отношениями окружающих.

В последнее время у Есенина появилась даже какая-то явная симпатия к нам (лефовцам): он шел к Асееву, звонил по телефону мне, иногда просто старался попадаться. (История о том, как он «шел к Асееву», с большей или меньшей достоверностью изложена у Катаева в «Алмазном моем венце»; в кратком виде — Есенин потребовал, чтобы Асеев свел его с Маяковским окончательно, для перемирия и возможной совместной работы; Асеева не было дома, Есенин ждал, раздражался, злился на его жену Кеану и в конце концов высморкался в скатерть, после чего

Катаев, организовавший встречу, с ним подрался. *Non e vero e ben trovato,* по всей видимости. Как бы то ни было, прощальное сближение не состоялось. — *Д. Б.)*

Он обрюзг немного и обвис, но все еще был по-есенински элегантен.

Последняя встреча с ним произвела на меня тяжелое и большое впечатление. Я встретил у кассы Госиздата ринувшегося ко мне человека с опухшим лицом, со свороченным галстуком, с шапкой, случайно держащейся, уцепившись за русую прядь. От него и двух его темных (для меня, во всяком случае) спутников несло спиртным перегаром. Я буквально *с* трудом узнал Есенина. С трудом увильнул от немедленного требования пить, подкрепляемого помахиванием густыми червонцами. Я весь день возвращался к его тяжелому виду и вечером, разумеется, долго говорил (к сожалению, у всех и всегда такое дело этим ограничивается) с товарищами, что надо как-то за Есенина взяться. Те и я ругали «среду» и разошлись с убеждением, что за Есениным смотрят его друзья — есенинцы.

Оказалось не так. Конец Есенина огорчил, огорчил обыкновенно, по-человечески. Но сразу этот конец показался совершенно естественным и логичным. Я узнал об этом ночью, огорчение, должно быть, так бы и осталось огорчением, должно быть, и подрассеялось бы к утру, но утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново.
Но и жить, конечно, не новей.

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом».

Этот фрагмент часто цитируется, поскольку написан отлично, это один из лучших образцов прозы Маяковского, и подчас кажется даже, что вся статья «Как делать стихи» задумывалась ради этого посмертного выяснения отношений с Есениным — отношений, которые при жизни так и не были толком выстроены к досаде обоих. Кое-что тут недоговорено: почему встречи были элегическими? Видимо, у собеседников были общие основания для грусти. Странно, что Маяковский чувствовал с Есениным столь глубокую близость — при кажущейся диаметральной противоположности склонностей и темпераментов. Интересно, кстати, что Есенин чаще ругал Маяковского и вообще напряженнее о нем думал — связано это, вероятно, с тем, что он ревнивее относился к чужой славе и больше думал о собственной; Маяковского, помимо личной судьбы заботила еще и судьба

России, — Есенин же, как ни странно, о России думал очень мало. Впрочем, и в этом ничего странного нет. Он-то здесь не чужак, он глубоко русский и прекрасно понимает, что Россия себя сохранит, — а вот его шансы проблематичны. Маяковский прав, говоря об эгоцентризме Есенина: «самовлюбленнейший» — значит не только восхищающийся собой, но именно зацикленный на личном. И в стихах Есенина в самом деле почти нет места другим: еще Троцкий заметил, что в драматической поэме «Пугачев» все, от Есенина до Хлопуши, имажинисты. То есть все — Есенины: в «Стране негодяев» ситуация та же. Номах, Чекистов, Замарашкин — все говорят то, что в разное время и в разных настроениях сказал бы Есенин. Он вообще выпячивает свою драму, делает сюжет собственной гибели главным стержнем своей лирики, зрелище собственного распада вытаскивает на всеобщее обозрение. У Маяковского все было иначе: он эту драму после революции стал прятать, поскольку от нее в революцию как раз и сбежал. Отчитываясь о собственном распаде, Есенин пишет «Сыпь, гармоника. Скука, скука…». Маяковский, отчитываясь о той же драме, пишет что-нибудь вроде:

И песня, и стих —
это бомба и знамя,
И голос бойца
поднимает класс,
И тот,
кто сегодня
поет не с нами, —
Тот
против нас.

Явление одно и то же, и не поймешь еще, чей распад страшнее. Трудоголизм Маяковского в сочетании с игро-манией ничем не лучше алкоголизма Есенина. И когда Маяковский заявляет: «Мы открывали Маркса каждый том, как в доме собственном мы открываем ставни», — а Есенин скрепя сердце уговаривает себя: «Давай, Сергей, за Маркса тихо сядем, пощупаем премудрость скучных строк», — оба признаются в одном и том же: Маркса они толком не читали. Ставни — не предмет для изучения окружающего мира; мир — то, что за ними открывается. Любопытно, что оба заговорили о Марксе непривычным для обоих пятистопным ямбом, размером тяжеловесной скуки, хотя для сюжетного повествования он незаменим.

Очных встреч — во всяком случае поэтических, на диспутах

или совместных выступлениях, — было у них немного. Дмитрий Бабкин вспоминает, как в начале 1923 года оба явились читать в Московский высший литературнохудожественный институт по приглашению Брюсова. В его описании эта встреча больше всего похожа на тургеневский рассказ «Певцы», где Маяковский выступает в роли — в функции — громогласного и виртуозного рядчика, а Есенин — в роли Яшки, совпадение тут буквальное, не знаю уж, намеренное ли, авторское — или реальность, как всегда, подражает искусству. У Есенина, как и у Яшки, болит горло, — «Что, брат, того… что-то… Гм… Не знаю, право, что-то того…» — и ему в самом деле трудно читать после того, как Маяковский только что прогремел свои «150 000 000»; но далее… «Он начал читать тихо, хрипло, но постепенно овладев голосом, увлекся, разогрелся. Он не просто читал, а, как артист, играл, создавая живые образы героев этого произведения. Удивительно легко, свободно он преображался то в Пугачева, то в атамана Кирпичникова, то в Хло-пушу. Есенин был то задумчивым, то грозным, ироничным или доверчивым. Менялись выражения его глаз и тональность голоса, менялись жесты, настроение. То он раскачивался всем корпусом, то пригибался, изображая, как темной ночью крадется по оренбургской степи Пугачев. Как будто не было зрительного зала, не было слушателей. Все начисто поглотила темная ночь солончаковой степи, в которой разыгрывалась российская трагедия. Казалось, что откуда-то издалека раздавался горячий призыв Пугачева:

О помоги же, степная мгла,
Грозно свершить мой замысел.

Дрожь охватывала тело, когда Есенин изображал заключительную сцену трагедии. Пугачев, связанный по рукам предателями, вспоминает свою буйную молодость. Эту сцену Есенин прочитал почти полушепотом, словно это были мысли без слов, сложившиеся в душе великого человека, мужественно отдавшего свою жизнь за свободу своих несчастных собратьев. Едва шевеля губами, Есенин произнес:

Бо-о-же мой!
Неужели пришла пора?

Я взглянул на своего соседа, профессора Павла Никитича Саккулина. В глазах у него были слезы. «Это потрясающе! Гениально!» — воскликнул он».

У Тургенева рядчик из Жиздры говорит Яшке: «Ты выиграл». После чтения в брюсовском институте Маяковский сказал тихо, но так, чтобы все слышали:

— Это хорошо, похоже на меня.

На что Есенин ответил:

— Ничего общего, моя поэма гораздо лучше.

4

Но вот что сближает их безоговорочно — так это любовь ко всякого рода бессловесному зверью: и в жизни, и в стихах. Обоим куда проще было с собаками, чем с людьми. Анималистские тексты Есенина — бесспорные шедевры, которые сделают честь любой поэтической хрестоматии: невыносимая, слезная «Песнь о собаке», и одическое посвящение собаке Качалова — гигантскому доберману, — и послание к сестре («Ах, как много на свете кошек»), и скорбная «Корова» («Дряхлая, выпали зубы, свиток годов на рогах»), и «Лисица», так потрясшая Катаева еще в предреволюционной журнальной публикации. В этих есенинских стихах нет того, что так невыносимо в сельских или кабацких его циклах: развязности, кичливости, эгоцентризма. «Средь людей я дружбы не имею», а перед зверьем можно не ломаться:

Никуда не пойду с людьми,
Лучше вместе издохнуть с вами.

У Маяковского стихи про зверье, может, и не самые сильные — с «Песнью о собаке» сравнить нечего, потому, вероятно, что он более скрытен; но ведь знаменитая строфа из «Про это» — про печенку, которую готов из себя достать, — не слабее. Просто — и здесь, как во всяких тематически близких стихах, особенно заметно их с Есениным несходство, — Маяковский привык отшучиваться: Есенин гораздо непосредственнее. Если бы Маяк писал «Песнь о собаке», чего-чего он бы там наворотил: она бы у него превратилась в богоборческую поэму, собака сделалась бы метафорой России либо возлюбленной, и вместо детской, пронзительной скорби, от которой я, помню, ревел после этого стихотворения в детстве часа три, и не могли ничем успокоить, — были бы гнев, ненависть, сарказм, что угодно. Это было бы грандиозно, и никто не пролил бы над этим ни единой слезы. Маяковский вообще к слезам не располагает. Скорей уж у него жалко неодушевленные предметы вроде миноносицы или крейсера. Если же речь заходит «про всяких собаков и кошков», он

отделывается обычной своей насмешкой:

Вымыл все февраль
и вымел —
не февраль,
а прачка,
и гуляет
мостовыми
разная собачка.
Подпрыгивают фоксы —
показывают фокусы.
Кроме лапок,
вся, как вакса,
низко пузом стелется,
волочит
вразвалку
такса
длинненькое тельце.

Но если есть у Маяковского действительно слезный, отчаянный, беспримесно лирический текст, который легко поставить в ряд с его самыми исповедальными любовными признаниями, то это «Хорошее отношение к лошадям». Вероятно, лучший портрет Маяковского — иллюстрация Тышлера к этим стихам, та, где поэт стоит с лошадью в обнимку, и она кладет ему голову на плечо.

Генезис «Хорошего отношения» прослеживается легко: в основе его — знаменитое второе стихотворение из второй части («До сумерек») некрасовского цикла «О погоде» (1864). Весьма вероятно, что Маяковский впервые познакомился с этим текстом в версии Достоевского, который год спустя — не ссылаясь, по обыкновению, — превратил его в первый сон Раскольникова. Достоевский был одним из любимых авторов Маяковского и любимейшим у Есенина (который иногда, по свидетельству того же Катаева, рекомендовался: «Свидригайлов»). Интересно, что Некрасова часто называют в качестве предтечи обоих авторов — и Маяковского, и Есенина; Маяковский с обычной своей открытостью в этом признавался. «Ну, Некрасов, Коля, сын покойного Алеши: он и в карты, он и в стих, и так неплох на вид… Знаете его? (Пушкин, недоуменно: «Не знаю…») Вот он мужик хороший. Это нам компания. Пускай стоит». Некрасов словно возродился в начале нового века, но в двух разных ипостасях. Маяковский и Есенин — две ветки от его корня, гражданственная лирика и сатира решительно повлияли на

Маяковского (слушая «Современников» в чтении Брика, он восклицал: «Неужели это не я написал?!»), а сельские унылые мотивы, насмешливое народолюбие и мизогиническая любовная лирика вроде «Кто ей теперь стакан подносит?» отчетливо узнаются у Есенина. Маяковский унаследовал ипохондрию и картежничество («освежает», «разматывает нервы», по Некрасову) — Есенину достались деловая прагматическая сметка и периодические запои; и он бы, слушая в чьем-нибудь чтении «Вино», — «Не водись-ка на свете вина, тошен был бы мне свет», — с полным правом мог воскликнуть: «Неужели не я?!» Можно бы в штейнерианском духе заметить, что друг без друга эти разделенные ипостаси единой творческой личности подолгу не живут и самоуничтожаются (и в самом деле, если бы Есенин и Маяковский осуществили задуманное, сдружившись и сблизившись, — как знать, не нашли бы они опору друг в друге?) — но в штейнерианство мы впадать не будем, даром что теория соблазнительна.

«Хорошее отношение» — самая, пожалуй, некрасовская вещь Маяковского, с прямыми отсылками… хотя у Бальзака в «Прославленном Годиссаре» читаем: «Сударь, у вас хорошая голова, башка, как у нас говорят, крепкая башка, лошадиная, — головы всех великих людей чем-то схожи с лошадиными». О да, каждый из нас, великих, по-своему лошадь. Спасибо за эту подсказку Станиславу Савицкому; трудно, конечно, представить Маяковского, читающего Бальзака, — но в литературе он был всеяден, читал и запоминал все, что под руку попадалось, лишь бы отвлекало от мыслей; так же беспрерывно и рисовал, и рифмовал — с теми же целями, обычная практика поэта — все время к себе стремиться, даже ломиться, а этот всю взрослую жизнь от себя, о чем угодно, хоть о Мясницкой, о бабе, о всероссийском масштабе, — лишь бы не о себе! Правда и то, что замечание дурака Годиссара о лошадях так же характеризует героя, как реплика Скотинина «Отчего же я к свиньям-то так сильно пристрастился?» — но Маяковский действительно чувствовал с лошадями особое внутреннее родство, та же добровольная упряжь, та же искусственно смиренная сила, та же заезженность, — так что Ходасевич в «Декольтированной лошади» ничего нового не выдумал. А Бальзак мог только дать толчок:

Сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:
— Лошадь упала! —
— Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий.

Лишь один
я голос свой не вмешивал в вой ему. <…>
Подошел и вижу —
за каплищей каплища
по морде катится,
прячется в шерсти…
И какая-то общая
звериная тоска, плеща
вылилась из меня
и расплылась в шелесте.

Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела… (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).
Он опять: по спине, по бокам,
И вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!
<…>
Это праздных прохожих смешило,
Каждый вставил словечко свое,
Я сердился — и думал уныло:
«Не вступиться ли мне за нее?»

Дальнейшее сходно по фабуле, но резко и показательно различается по мотивировке:

…Лошадь
рванулась,
встала на ноги,
ржанула
и пошла.
Хвостом помахивала.
Рыжий ребенок.
Пришла веселая,
стала в стойло.

У Некрасова лошадь тоже в конце концов пошла, но не потому, что лирический герой ее утешил вошедшим в пословицу «деточка, все мы немножко лошади», а потому что —

А погонщик недаром трудился —
Наконец-таки толку добился!
Но последняя сцена была

Возмутительней первой для взора:
Лошадь вдруг напряглась — и пошла
Как-то боком, нервически скоро,
А погонщик при каждом прыжке,
В благодарность за эти усилья,
Поддавал ей ударами крылья
И сам рядом бежал налегке.

И опять же можно представить, что сделал бы из этого Есенин: какая сентиментальная, детски-отчаянная была бы вещь. Маяковский же умудряется и здесь изыскать повод для призыва к труду и бодрости, и тут-то становится ясна вся их с Есениным глубочайшая несхожесть (и, пожалуй, главное внутреннее противоречие Некрасова, которое сказалось при дележе его поэтического наследства). Для Маяковского, мир которого антропоцентричен, все звери — это лишенные дара речи, недоразвившиеся люди; зверье заслуживает человеческого отношения и человеческих критериев. Что до Есенина, для него люди — заблудившиеся звери, утратившие гармонию; гармония там, в прошлом, на нижних ступенях мандельштамовской «подвижной лестницы Ламарка».

Если хочешь, поэт, жениться,
Так женись на овце в хлеву.

Маяковский настаивает на человеческом отношении к лошадям; идеалом Есенина было бы торжество звериного, древнего, инстинктивного в отношениях человеческих. Маяковский очеловечивает, наделяет людскими чертами свои крейсера, миноносцев, собак, лошадей, — Есенин на все человеческое смотрит со звериной тоской, с коровьей покорной нежностью, с бессловесной собачьей печалью. Маяковский верит только в человека — и главная вещь его называется «Человек»; Есенин в человеке давно разуверился, и главная вещь его называется «Черный человек».

А у Некрасова — то так, то сяк: он эту раздвоенность сам чувствовал, отсюда «Поэт и гражданин», диалог «Черного человека» с «Человеком» просто; и пойди еще пойми, кто из них поэт, а кто гражданин? Эта перекличка отчетливо слышна у Есенина — и даже странно, что никем еще не отмечена: Гражданин явно является к поэту как тень, как Черный человек, и немудрено было бы приветствовать его словами «Черный гражданин! Ты прескверный гость! Эта слава давно про тебя

разносится!» — после чего, аккурат вслед за словами «Лентяй! Смешны твои мечты и легкомысленные пени», «летит моя трость прямо к морде его, в переносицу». Что, если Маяковский и был Черным человеком — Черным гражданином — есенинского кошмара? Ведь это он — кто другой? — мог бы ему сказать: «В мире много прекраснейших мыслей и планов…» И разве это не в стилистике раннего Маяковского — времен, допустим, «Нате»? —

Как прыщавой курсистке
Длинноволосый урод
Говорит о мирах,
Половой истекая истомою.

Это же прямой привет «Дешевой распродаже»:

Каждая курсистка,
прежде чем лечь,
она не забудет над стихами моими замлеть.
Я — пессимист,
знаю —
вечно
будет курсистка жить на земле.

Нет, это не Есенин здесь цитируется и пародируется. Это обобщенный голос эпохи — голос явно футуристический. И «приподняв свой цилиндр и откинув небрежно сюртук» — это сказано словно о той знаменитой фотографии, на которой двадцатилетний футурист Маяковский запечатлен в цилиндре и с тростью, с папиросой в руке, с тоскливо-раздраженным взглядом куда-то за границу кадра.

Ведь и сталкивались они, как зеркальные антиподы, мучительно желавшие слиться; ведь и пресловутое противопоставление города и деревни в русской литературной традиции, стычка вместо смычки, вражда горожан и деревенщиков, — разве это не та же самая трость, летящая в переносицу зеркальному отражению? Вражда и взаимное уничтожение взаимообусловленных вещей — вот что такое их столкновение; и стихотворение Маяковского «Сергею Есенину» — не что иное, как монолог Черного человека — если угодно, Черного гражданина, — над могилой поэта.

А почему Некрасову пришлось в следующей реинкарнации распасться на этих двоих, мучительно друг к другу тянувшихся — и столь же мучительно отталкивавшихся? Словно в самом деле

одна душа (или, атеистически выражаясь, одна функция) таинственно поделилась на двоих, навеки утратив цельность. Уживались же как-то поэт и гражданин в одном человеке за полвека до того?

А потому, что патриотизм и гражданственность в двадцатом веке уже несовместимы. И это, может быть, главный и самый печальный вывод, который можно сделать из их двух биографий: или ты любишь Родину — или все про нее понимаешь; или у тебя есть Родина — или совесть.

5

Стихотворение это — одна из лучших, во всяком случае самых звучных, поэтических эпитафий в русской литературе. Всего удивительнее, что на деле-то Маяковский вовсе не осуждает есенинского самоубийства, вопреки декларациям в «Как делать стихи»:

Лучше уж
от водки умереть,
Чем от скуки!

Всего страннее, что при анализе текста это еще покуда не всплывало, — но на самом деле это стихи о ревности: «Разве так поэта надо бы почтить?» Главный пафос — вовсе не в том, что Есенин зря покончил с собой, что надо сначала переделать жизни (а потом уж, читается в подтексте, можно от такой-то переделанной жизни кончать с собой). И если Черный человек говорил с интонациями явно маяковскими, — Маяковский в эпитафии Есенину явно стилизуется под покойного ровесника:

Встать бы здесь
гремящим скандалистом:
— Не позволю
мямлить стих
и мять! —
Оглушить бы
их
трехпалым свистом
в бабушку
и в бога душу мать!

Скандалист — это ведь совсем не про Маяковского, это не его автохарактеристика («ассенизатор и водовоз» — куда точнее). И трехпалый свист — тоже не про него (ни один мемуарист не упоминает о том, что он это вообще умел, — тогда как Есенин именно «трехпалым свистом» угомонил публику в берлинском кафе «Леон» 13 мая 1922 года: «Все равно не пересвистите нас! Как заложу четыре пальца в рот и свистну — тут вам и конец. Лучше нас никто свистеть не умеет»). В общем, больше всего эта эпитафия похожа на отчаянный крик «Теперь он мой!» — крик о своем праве на Есенина, на близость к нему, на скорбь по нему.

Эту близость — особенно ясно проступившую после смерти обоих — чувствовала Цветаева и неуклюже (каковая неуклюжесть, возможно, входила в замысел) попыталась воспроизвести их посмертный диалог. В тридцатом Цветаевой все труднее втискивать богатую и сложную мысль прозаика в короткую строку (двустопный амфибрахий, самая теснота которого словно подчеркивает замогильную тяжесть речи, трудность привыкания к посмертному бытию). Стихи горячие, искренние, но, в общем, — как тут скажешь «плохие»? — неуместные. Проще было бы вообразить такой их диалог:

— Ты читал, что она там… про нас…

— Читал.

— По-моему… какая-то, — сказал бы Есенин.

Маяковский попытался бы ее защитить, он всегда всех защищал, если чувствовал за неуклюжим текстом искреннюю эмоцию, — но потом бы сказал: да, не вышло.

— Это оттого, что она некрасивая, — сказал бы Есенин. — Я всегда замечал: если баба некрасивая, то она и неумная.

— Она умная, — возразил бы Маяковский не очень уверенно.

— Была бы умная — давно бы тут была, — сказал бы Есенин, доказав, что крестьянская сметка всегда точнее интеллигентских занудств.

«ПРО ЭТО»

1

О том, как написана поэма «Про это», известно достаточно. Собственно, это единственная поэма Маяковского, механизм создания которой более или менее понятен — во всех остальных случаях первоначальный поэтический импульс остается тайной. Здесь же известно все: толчок, хронология, исходная авторская задача. Но чем очевиднее поводы, тем загадочнее результаты: вещь, созданная в переломный момент, сама носит черты этого перелома. В ней есть гениальные куски, но нет и не может быть целого. Потому, надо полагать, она и называется «Про это» — потому что про что она, Маяковский не ответил бы и самому себе. Хрестоматийное «Имя этой теме — любовь!» — общие слова, ничего не поясняющие.

После возвращения из Берлина, где он почти не выходил из гостиницы, играя в карты со случайными людьми, Маяковский сделал несколько докладов о своем смотре европейским искусствам. На докладе в Политехническом 20 декабря присутствовала Лиля.

«В день выступления — конная милиция у входа в Политехнический. Маяковский пошел туда раньше, а я — к началу. Он обещал встретить меня внизу. Прихожу — его нет. Бежал от несметного количества не доставших билета, которых уже некуда ни посадить, ни даже поставить. Обо мне предупредил в контроле, но к контролю не прорваться. Кто-то как-то меня протащил.

В зале давка. Публика усаживается по два человека на одно место <…>. Под гром аплодисментов вышел Маяковский и начал рассказывать — с чужих слов. Сначала я слушала, недоумевая и огорчаясь. Потом стала прерывать его обидными, но, казалось мне, справедливыми замечаниями. Я сидела, стиснутая на эстраде. Маяковский испуганно на меня косился. Комсомольцы <…> возмущенно и тщетно пытались остановить меня. Вот, должно быть, думали они, буржуйка, не ходила бы на Маяковского, если ни черта не понимает… Так они приблизительно и выражались. В перерыве Маяковский ничего не сказал мне. Но Долидзе, устроитель этих выступлений, весь антракт умолял меня не скандалить <…>. Дома никак не могла уснуть от огорчения. Маяковский пришел обедать расстроенный, мрачный. «Пойду ли завтра на его вечер?» — «Нет, конечно». —

«Что ж, не выступать?» — «Как хочешь» Маяковский не отменил выступления. (И могли — при таком наплыве зрителей? — *Д. Б.)*

На следующее утро звонят друзья, знакомые: почему вас не было? не больна ли? Не могли добиться толку от Владимира Владимировича… Он мрачный какой-то… Жаль, что не были… Так интересно было, такой успех…

Маяковский чернее тучи.

Длинный был у нас разговор, молодой, тяжкий.

Оба мы плакали. Казалось, гибнем. Все кончено. Ко всему привыкли — к любви, к искусству, к революции. Привыкли друг к другу, к тому, что обуты-одеты, живем в тепле. То и дело чай пьем. Мы тонем в быту. Мы на дне. Маяковский ничего настоящего уже никогда не напишет… Такие разговоры часто бывали у нас последнее время и ни к чему не приводили. Но сейчас, еще ночью, я решила — расстанемся хоть месяца на два. Подумаем о том, как же нам теперь жить.

Маяковский как будто даже обрадовался <…>. Сказал: «Сегодня 28 декабря. Значит, 28 февраля увидимся», — и ушел».

Дело тут, подозреваю, не в быте, и вообще быт в разговорах «Про это» — не более чем псевдоним. Сама Лиля, кажется, вовсе против быта не возражала: «Чего же я хочу. Мы должны остаться сейчас в Москве; заняться квартирой. Неужели не хочешь пожить по-человечески и со мной?! А уже, исходя из общей жизни — все остальное. Если что-нибудь останется от денег, можно поехать летом вместе, на месяц; визу как-нибудь получим; тогда и об Америке похлопочешь.

Начинать делать все это нужно немедленно, если, конечно, хочешь. Мне — очень хочется. Кажется — и весело и интересно. Ты мог бы мне сейчас нравиться, могла бы любить тебя, если бы был со мной и для меня. Если бы, независимо от того, где были и что делали днем, мы могли бы вечером или ночью вместе рядом полежать в чистой удобной постели; в комнате с чистым воздухом; после теплой ванны!

Разве не верно? Тебе кажется — опять мудрю, капризничаю.

Обдумай серьезно, по-взрослому. Я долго думала и для себя — решила. Хотелось бы, чтобы ты моему желанию и решению был рад, а не просто подчинился! Целую».

И в Америку ей хочется («жить — вместе, ездить — вместе»), и теплая ванна манит, да и кого не манит? Просто не в быте дело и не в чае, а в том, что ко всему этому ей надо рядом гения. А картежника, который о Берлине рассказывает с чужих слов, потому что круглосуточно играл в Норденрее в карты, — не надо; и ей неважно, что Маяковский и за картами, по тысяче косвенных примет, все успевает понять о Берлине. Она в эти его способности

не верит. Он вообще многое ругает, не читая: читать еще всякую дрянь!

Ей надо его любить, а чтобы любить — он должен все время прыгать выше головы. Когда не прыгает — ей неинтересно. Вне поэзии Маяковский — обычный и хуже обычного, тяжелый и нервный человек, с весьма средними запросами — от культурных до сексуальных. Ревнивый, раздражительный, мнительный, часто высокомерный со слабейшими, зависящий от верховного одобрения, не чуждый литературного карьеризма. Любит животных, да, но она не животное, а эстрадный успех убивает в нем то бесспорное душевное благородство, которое в нем было всегда, — вопрос только, ценила ли она в ком-то это душевное благородство или все прощала любому за талант и яркость, или, допустим, за надежность? Ведь она была вовсе не из тех, кто уважает доброту — «будь или ангел, или демон», — и сама никого особенно не жалела.

Насколько сознательным было ее решение вернуть Маяковского к литературе? Думаю, скорее подсознательным. Не было никаких гарантий, что в разлуке он вернется к настоящей лирике. Это условие вообще не оговаривалось. Это скорее уж Маяковский так решил использовать паузу в отношениях. Решение очень конструктивное — все в дело.

Но спокоен и тем более радостен он не был. Уже 28 декабря он написал ей письмо — первое в бесконечном прозаическом дневнике «Про это»:

«Я вижу ты решила твердо. Я знаю что мое приставание к тебе для тебя боль. Но Лилек слишком страшно то что случилось сегодня со мной что б я не ухватился за последнюю соломинку за письмо. Так тяжело мне не было никогда — я должно быть действительно черезчур вырос. Раньше прогоняемый тобою я верил во встречу. Теперь я чувствую что меня совсем отодрали от жизни что больше ничего и никогда не будет. Жизни без тебя нет. Я это всегда говорил всегда знал теперь я это чувствую чувствую всем своим существом, все все о чем я думал с удовольствием сейчас не имеет никакой цены — отвратительно.

Я не грожу и не вымогаю прощения. Я ничего с собой не сделаю — мне через чур страшно за маму и Люду с того дня мысль о Люде как то не отходит от меня. Тоже сентиментальная взрослость. Я ничего тебе не могу обещать. Я знаю нет такого обещания в которое ты бы поверила. Я знаю нет такого способа видеть тебя, мириться который не заставил бы тебя мучиться.

И все таки я не в состоянии не писать не просить тебя простить меня за все. Если ты принимала решение с тяжестью с борьбой, если ты хочешь попробовать последнее ты простишь ты

ответишь.

Но если ты даже не ответишь ты одна моя мысль как любил я тебя семь лет назад так люблю и сию секунду что б ты не ни захотела, что б ты ни велела я сделаю сейчас же сделаю с восторгом. Как ужасно расставаться если знаешь что любишь и в расставании сам виноват.

Я сижу в кафэ и реву надо мной смеются продавщицы. Страшно думать что вся моя жизнь дальше будет такою.

Я пишу только о себе а не о тебе. Мне страшно думать что ты спокойна и что с каждой секундой ты дальше от меня и еще несколько их и я забыт совсем.

Если ты почувствуешь от этого письма что нибудь кроме боли и отвращения ответь ради христа ответь сейчас же я бегу домой я буду ждать. Если нет страшное страшное горе.

Целую. Твой весь

Я

Сейчас 10 если до 11 не ответишь буду знать ждать нечего».

Но она ответила, и началась двухмесячная добровольная каторга — работа над поэмой, оказавшейся одновременно и провалом, и прорывом, и высшим его свершением.

2

Ответ на то, почему обоим — именно обоим! — нужна была эта встряска, можно найти в предисловии к подготовленной в январе 1923 года книге «Семидневный смотр французской живописи». Книга совсем не «про это», но у кого что болит…

«Я вовсе не хочу сказать, что я не люблю французскую живопись. Наоборот. Я ее *уже* любил. От старой любви не отказываюсь, но она уже перешла в дружбу, а скоро, если вы не пойдете вперед, может ограничиться и простым знакомством».

«Про это» и весь перформанс вокруг ее создания — попытка пойти вперед.

Начнем, однако, с того, что претензии ее по поводу бесплодности берлинского пребывания — в значительной степени дутые. Маяковский в Берлине не только картежничал, а в Париже не картежничал вовсе. Рассмотрим хронику его первого заграничного путешествия (Рига в мае того же года — не в счет, как-никак бывшая Российская империя).

«Зачем обычно ездят? Или бегут. Или удивляться. Я еду удивлять. Сейчас русское искусство в центре. Удивляются не политике, а именно искусству» — тезисы к вступительному слову на вечере в Большом зале Консерватории (читал поэму «Пятый

интернационал», незаконченную, футуристическую — с панорамой будущего мира, в котором искусство правит всем).

15 октября он прибыл в Берлин, где участвовал в открытии «Выставки изобразительного искусства РСФСР» (экспонировались в числе прочего 10 «Окон РОСТА»), 20 октября читал в кафе «Леон» — где вполне дружески встретился с Северянином и даже, по его воспоминаниям, собирался немедленно вести его в советское консульство, чтобы оформить гражданство и вернуть в Россию; Северянин упирался — Маяковский предложил отнести его в консульство на руках. В Москве, выступая с докладом о поездке, Маяковский говорил о Северянине весьма резко— убежал, исписался, — но с ним такое бывало. В конце концов, по воспоминаниям Крученых, у него было применительно к стихам любимое ругательство — «это еще хуже, чем Мандельштам» (имея в виду архаику), — а при встречах, как вспоминает Надежда Яковлевна, он Мандельштаму улыбался и говорил: «Как аттический солдат, в своего врага влюбленный». (Хотя таскать на руках при личной встрече и поливать грязью в докладе все же нехорошо: «Продает свое перо за эстонскую похлебку» — ну что это?!)

На вечере в «Леоне», по свидетельству Эренбурга, главным хитом была «Флейта-позвоночник», встреченная восторженно. На чтении был Пастернак.

Шкловский, томившийся в вынужденной эмиграции, 27 октября делал доклад «Литература и кинематограф» — Маяковский выступил в прениях. Встретились они с Прокофьевым — тот сыграл несколько новых вещей. Маяковский не преминул заметить, что ему «ближе Прокофьев дозаграничного периода». Дягилев сделал ему визу в Париж — на месяц. В Париже ему предписали покинуть Францию в 24 часа. В префектуре заявили, что во Франции не намерены терпеть людей, которые будут грубо издеваться над страной и опубликуют у себя на Родине грязные стихи. Маяковский — через Эльзу, переводившую ему, — повторял, что все это недоразумение, что он во Франции впервые и не писал о ней ничего дурного. Чиновник протянул ему «Известия» с «Телеграммой Пуанкаре и Мильерану»: «Сообщите — если это называется миры, то что у вас называется мордобоем?»

— Но французский народ согласился со мной, — возразил Маяковский. — Вы же сняли Пуанкаре…

Эльза стала в чем-то горячо убеждать чиновника, что Маяковский для Франции не опасен — он не говорит по-французски и никого агитировать не будет.

— Что ты ему говоришь? — спросил он подозрительно.

— Что ты ни слова не знаешь по-французски?

— Почему? — спросил он. — Жамбон!

(Это писали на ветчине.)

Эльза идеализирует Францию и описывает дальнейшее так: «Чиновник перестал кричать.

— На какой срок вы хотите визу?

Наконец в большом зале Маяковский передал в одно из окошек свой паспорт, чтобы на него поставили необходимые печати. Чиновник проверил паспорт и сказал по-русски: «Вы из села Багдады Кутаисской губернии? Я там жил много лет, я был виноделом…» Оба были чрезвычайно довольны этой встречей: подумать только, до чего мал мир, люди положительно наступают друг другу на ноги!.. Словом, в этот день было столько переживаний, что Маяковский и не заметил, как в самом центре парижской префектуры у него утащили трость!»

В действительности все обстояло далеко не так идиллично. Валентина Ходасевич в «Портретах словами» вспоминает: «Чиновник мрачно повторяет, что Маяковский должен быть через двадцать четыре часа за пределами Франции. Но литературная общественность Парижа, особенно молодые поэты, узнав, что Маяковского лишили визы, стали срочно собирать подписи протеста. На следующий день я с утра примчалась к Эльзе узнать, как дела Маяковского. Угроза выселения еще оставалась в силе. Кто-то из поэтов по телефону просил Эльзу и Маяковского быть в двенадцать часов дня в кафе — там должны собраться поэты и привезти петицию с подписями, которых было уже более трехсот. За Маяковским должен заехать один из поэтов. Владимир Владимирович сказал мне: «Едем с нашими — может, будет интересно» Мы подъехали на такси и вошли. Это кафе, где часто собирались рабочие. Внутри стояли большие столы из толстых досок, скамьи и табуреты. В одном из отсеков помещения, у окна на улицу, за столом и вокруг собрались желавшие помочь Маяковскому— их было много. Раздались аплодисменты, кричали: «Маяковский!» Он приветствовал всех поднятой рукой. Сел. Все шумели и толпились вокруг. Эльза была переводческой инстанцией между Маяковским и собравшимися. Продолжали входить опоздавшие. Кто-то сказал: «Может, лучше не делать много шума?..» — «Нет, наоборот!» Выяснилось, что собрались для демонстрации преданности Маяковскому и возмущения префектурой. Кто-то подошел и показал большие листы с подписями. «Мы добьемся, вы останетесь в Париже! Выбраны делегаты, поедут разговаривать с полицией…» Маяковский достал из кармана монетку — вопрошал и проверял судьбу: выходило «решка» Он раздражился, встал, оперся на палку, поднял руку — все затихли, и он, прочитав стихи, быстро

направился на улицу.

Поэтам удалось получить небольшую отсрочку отъезда Маяковского из Франции».

В Париже он провел неделю и, по воспоминаниям Ходасевич, был почти все время мрачен, страдая от незнания языка. То играл сам с собой в орла и решку, то, по обыкновению, бормотал под нос, переиначивая слова, меняя местами слоги, переделывая имена: «Валентина… Вале-точка… Вуалеточка…» Обедал в дешевой студенческой забегаловке, где давали макароны: туда заходили студенты с подружками, ему нравилась атмосфера (впрочем, и макароны). Он успел посетить лучших французских художников — Пикассо, Брака, Делоне — и с большим знанием дела, с истинной любовью и пониманием рассказал об этих визитах в брошюре «Семидневный смотр французской живописи». Несмотря на хандру, он успел колоссально много: был у Стравинского, обедал с Кокто, был в «Фоли Бержер», шел за гробом Пруста (которого не читал, конечно, и имел о нем самое приблизительное понятие — могло ли ему понравиться это занудство?), даже сходил посмотреть на стриптиз — не понравилось. Стриптизерши были вялые, хотя искусные. Одна выступала с удавом, которому, по воспоминаниям Ходасевич, хотелось уснуть или умереть. Пахло потом. В общем, они с Валентиной сбежали. 24 ноября его чествовал Союз русских художников, приветственное слово говорила Наталия Гончарова, ее муж Михаил Ларионов писал Маяковскому, что стихи произвели на всех колоссальное впечатление и что русские поэты в Париже только о Маяковском и говорят.

26 ноября Маяковский вернулся в Берлин, 13 декабря — в Москву, успев познакомиться со сменовеховцами и встретиться с Андреем Белым (которому в докладе тоже досталось: «Настолько белый, что стал почти черным»; Белый вернулся из эмиграции в октябре 1923 года, не став, конечно, особенно красным, но белым в политическом смысле не был никогда, так что каламбур мимо). В любом случае ему не так много было нужно, чтобы составить впечатление о культурной жизни Парижа и Берлина, и делать доклад он имел полное право, даром что очень часто — как и Бродский, тоже любивший делать радикальные выводы по первому впечатлению, — спешил с резкими оценками, а то и просто не давал себе труда проникнуть в суть явления. Но упреки Лили были безосновательны, а попытка сорвать доклад бестактна; иное дело, что Маяковский и сам чувствовал нарастающее неблагополучие в отношениях… но когда он его не чувствовал? Сыграть на его нервах было нетрудно, он был недоволен собой почти всегда, и Лиля, говорящая, что он занесся и заелся, попала

в нерв. Потому он и критику воспринимал так болезненно, что почти всегда считал новое стихотворение хуже предыдущего (и был вдобавок отравлен ранним успехом), — и разговор о том, что он в серьезном творческом кризисе, мог бы иметь успех в любое время. Он и в 35 себя считал стариком, и тридцатилетия ждал с ужасом, и в самом деле — для такой поэзии молодость является оптимальным, если не единственным, фоном; дальше надо меняться, а он это умел плохо.

«Про это» — поэма и про это тоже.

3

Если принять авторскую расшифровку «Про это» — «по личным мотивам об общем быте», — поэма предстанет лишь весьма примитивным свидетельством борьбы с тем самым бытом, но она о другом. Она именно «Про это», и в этом ее отличие от «Люблю», и принципиальная новизна жанра. Ее многократно сопоставляли с «Поэмой без героя» — в частности, сюжет о застрелившемся Князеве дословно совпадает с сюжетом о самоубийстве влюбленного «мальчика»:

Мальчик шел, в закат глаза уставя.
Был закат непревзойдимо желт.
Даже снег желтел к Тверской заставе.
Ничего не видя, мальчик шел.
Шел,
вдруг
встал.
В шелк
рук
сталь.
С час закат смотрел, глаза уставя,
за мальчишкой легшую кайму.
Снег хрустя разламывал суставы.
Для чего?
Зачем?
Кому?
Был вором-ветром мальчишка обыскан.
Попала ветру мальчишки записка.
Стал ветер Петровскому парку звонить: —
Прощайте…
Кончаю…
Прошу не винить…

(Есть еще предположение, что «он здесь застрелился у двери любимой» тоже повлияло на Ахматову — Князев-то застрелился в Риге, а вовсе не у двери Глебовой-Судейкиной.)

Светлана Коваленко — кажется, единственный автор, описавший «Про это» как поэму конца, прощания, распада. Лиля, которая выслушала поэму 28 февраля в поезде на Петроград, этого не поняла, не увидела и увидеть не могла. Она была безмерно горда тем, что опять заставила его писать отличную лирику, но ее не насторожило даже то, что он, окончив чтение, разрыдался. Это было не возвращение к лирике — по крайней мере прежней, — а прощание с ней; поэма конца в чистом виде. Цветаева напишет свою чуть позже.

Что это за жанр? Жанр итога, «сбывшаяся мечта символистов», как скажет Жирмунский о «Поэме без героя». По числу главных поэтов *XX* века в России пять таких поэм: «Поэма Конца» Цветаевой, «Про это» Маяковского (где в названии тоже слышится «Поэма»), «Спекторский» Пастернака, «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама (единственная его поэма, хотя точнее авторское определение «Что-то вроде оратории») и финальная, поздняя, подводящая итог в том числе и этому подведению итогов «Поэма без героя» Ахматовой.

Все они — о конце Серебряного века и расплате за него. А вы думаете — любовь? Дудки!

Эта тема ко мне заявилась гневная,
приказала:
— Подать
дней удила! —
Посмотрела, скривясь, в мое ежедневное
и грозой раскидала людей и дела.

Общие черты этих поэм вот какие.

Первая, говоря нарочито по-дилетантски: непонятность. Зашифрованность, проистекающая и от контекста эпохи («Но сознаюсь, что применила симпатические чернила»), и от принципиального желания разобраться с собой, а не с читателем. Все эти вещи подводят итог определенному этапу — и в каком-то смысле собственной жизни, потому что после этих текстов наступает доживание; только Пастернаку, обладавшему небывалой витальностью, удалось возродиться — чтобы переписать ту же самую поэму прозой. Но, при всей этой новой простоте, понятнее она не стала. Все являются своеобразной

антологией, парадом любимых авторских мотивов, маний, фобий, обсессий, навязчивых идей. Все они о разрыве, и у каждого разрыва своя специфика: Цветаева расстается с молодостью, с мечтой о счастье, о самой его возможности, с единственной в жизни попыткой гармоничной, счастливой любви, не отягощенной никакими муками, кроме мук совести. Пастернак порывает с мечтой о революции, которая мыслилась ему как мщение за всех униженных — а обернулась отмщением ему. Ахматова и Мандельштам отслеживают тему превращения, перерастания частных грехов в великое общее возмездие:

Ясность ясная, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
В полуобмороке затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.

(«Стихи о неизвестном солдате»)

Что это такое? Это просто осенние листья падают.
Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет,
Страшный праздник мертвой листвы.

(«Поэма без героя»)

Была пшеница человеческая, а стал листопад человеческий. Пшеница гибнет, давая плод, давая хлеб — а листопад ничего не дает, кроме почвы, из которой когда-то, может быть, прорастет будущее.

Во-вторых, во всех поэмах, итожащих Серебряный век, возникает тема расплаты за неосуществившуюся утопию, личную или частную — а еще точнее, как у Ахматовой, общей расплаты за частную вину. По справедливому замечанию Андрея Шемякина, все пять поэм растут из блоковского «Возмездия» — точнее, являются попыткой его дописать (применительно к «Спекторскому» автор подробно рассматривал этот сюжет в своей книге о Пастернаке). Особенно любопытно было бы проследить, как Цветаева — с ее самоидентификацией полячки, «польской панны» — доигрывает блоковский сюжет финальной и смертельной влюбленности в полячку: тоже ничего не вышло бы, конечно.

«Поэма без героя» — вещь 1940 года о 1913-м; эти даты роднит то, что они предвоенные. Поэма Маяковского написана о

том же Серебряном веке — и здесь возникает «Человек» 1916 года. «Спекторский» — о встрече 1913 года. «Стихи о неизвестном солдате» — о предыдущей мировой войне и предощущении новой. («Могила неизвестного солдата» появилась в Париже в 1921 году.) Все эти вещи — «Возмездие», и уже не в блоковско-ибсеновском смысле («Юность — это возмездие»), а в самом что ни на есть буквальном. Все пять поэм (по мнению того же Шемякина, в этот круг следовало бы включить и «Заблудившийся трамвай» Гумилева, тоже эзотерический и зашифрованный, и «Черного человека» Есенина — а возможно, и недописанную «Страну негодяев») — о том, как авторов и героев поманила великая утопия, и о том, как они за это расплатились: «Жизнь — это место, где жить нельзя» (Цветаева). И отнюдь не случайно у Цветаевой — в сугубо личной поэме — возникает еврейская тема, тема холокоста:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал!
Жизнь, это место, где жить нельзя:
Еврейский квартал…

Так не достойнее ль во сто крат
Стать вечным жидом?
Ибо для каждого, кто не гад,
Еврейский погром —

Жизнь. Только выкрестами жива!
Иудами вер!
На прокаженные острова!
В ад! — всюду! — но не в

Жизнь, — только выкрестов терпит, лишь
Овец — палачу!
Право — на-жительственный свой лист
Ногами топчу!

Втаптываю! За Давидов щит! —
Месть! — В месиво тел!
Не упоительно ли, что жид
Жить — не захотел?

Гетто избранничеств! Вал и ров.
Пощады не жди!
В сем христианнейшем из миров

Поэты — жиды!

И вот «Про это» — оно про это: про то, что надвигается, поглощает, мнет. Про то, что было вековой мечтой, а обернулось мировой войной. В сущности, прав Максим Кантор: было не две мировые войны, а одна, разделенная недолгим промежутком.

Такая вещь — всегда наваждение. Закончить ее нельзя. Пастернак не закончил «Спекторского» — или, вернее, оборвал его искусственно; роман в стихах задумывался как часть большой, так и ненаписанной прозы. Ахматова всю жизнь дописывала «Поэму без героя». Цветаева в продолжение «Поэмы Конца» пишет «Поэму Воздуха» — вещь уже о смерти, о том, что бывает «после конца». Мандельштам бесконечно переписывает «Стихи о неизвестном солдате», не удовлетворяясь ни одним новым вариантом, — и споры о том, что считать окончательным, идут до сих пор. А Маяковский в своей манере ставит себе временные границы — закончить 28 февраля. Иначе тоже никогда не оторвался бы; потому что финала — по точному замечанию все того же Шемякина, в разговорах с которым написана вся эта глава, — нет.

До сих пор нет.

Мы так и не знаем, был ли великий эксперимент человечным или античеловечным, был он высшей или низшей точкой человеческой истории, в тупик привел или в будущее. И был ли отказ от него величайшим гуманистическим прозрением — или позорным отступлением назад.

Будущее покажет. То будущее, в котором происходит третья — и лучшая — часть «Про это».

(Сноска. У Ахматовой выход обозначен: «Опустивши глаза сухие и ломая руки, Россия предо мною шла на восток». Россия идет на восток — то есть к себе; высочайший взлет достигается победой в войне, и в ней же — через нее — возникает возвращение к самоидентификации, к родной идентичности; Пастернак понадеялся на это же — но разочаровался. Война тоже не дала ответа, после нее настало прежнее — и хуже. А по Маяковскому, она и не может никак ответить: бойня сметает фигуры с доски, но комбинация остается неразрешенной. Она и сейчас не разрешена, как в партии Лужина и Турати. Партия XX века недоиграна. Мы сейчас в эндшпиле, но всё отложено, заморожено.)

Поэтому у «Про это» нет ни названия, ни финала. Это поэма конца, поэма воздуха, поэма без героя или просто «Повесть», как мечталось Пастернаку.

Сочиняя поэму, он вел дневник, и в дневнике этом впервые с абсолютной ясностью сформулировано:

«Я люблю, люблю, несмотря ни на что и благодаря всему, любил, люблю и буду любить, будешь ли ты груба со мной или ласкова, моя или чужая. Все равно люблю. Аминь. Смешно об этом писать, ты сама это знаешь.

Мне ужасно много хотелось здесь написать. Я нарочно оставил день продумать все это точно. Но сегодня утром у меня невыносимое ощущение ненужности для тебя всего этого.

Только желание запротоколить для себя продвинуло эти строчки.

Едва ли ты прочтешь когда-нибудь написанное здесь. Самого же себя долго убеждать не приходится. Тяжко, что к дням, когда мне хотелось быть для тебя крепким, и на утро перенеслась эта нескончаемая боль. Если совсем не совладаю с собой — больше писать не стану.

Опять о моей любви. О пресловутой деятельности. Исчерпывает ли для меня любовь все? Все, но только иначе. Любовь это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи и дела и все пр. Любовь это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться в этом во всем. Без тебя (не без тебя «в отъезде», внутренне без тебя) я прекращаюсь. Это было всегда, это и сейчас. Но если нет «деятельности» — я мертв».

Смирение первых записей сменяется бунтом:

«Я никогда не смогу быть создателем отношений, если я по мановению твоего пальчика сажусь дома реветь два месяца, а по мановению другого срываюсь даже не зная что думаешь и, бросив все, мчусь. Не словом а делом я докажу тебе что я думаю обо всем и о себе также прежде чем сделать что-нибудь. Я буду делать только то что вытекает и из моего желания.

Я еду в Питер.

Еду потому, что два месяца был занят работой, устал. Хочу отдохнуть и развеселиться.

Неожиданной радостью было то, что это совпадает с желанием проехаться ужасно нравящейся мне женщины.

Может ли быть у меня с ней что-нибудь? Едва ли. Она чересчур мало обращала на меня внимания вообще. Но ведь и я не ерунда — попробую понравиться.

А если да, то что дальше? Там видно будет. Я слышал, что этой женщине быстро все надоедает. Что влюбленные мучаются

около нее кучками, один недавно чуть с ума не сошел. Надо все сделать чтоб оберечь себя от такого состояния.

Чтоб во всем этом было мое участие я заранее намечаю срок возврата (ты думаешь, чем бы дитя не тешилось, только б не плакало, что же, начну с этого), я буду в Москве пятого, я все сведу так, чтоб пятого я не мог не вернуться в Москву. Ты это, детик, поймешь».

«Семей идеальных нет. Все семьи лопаются. Может быть только идеальная любовь. А любовь не установишь никаким «должен», никаким «нельзя» — только *свободным* соревнованием со всем миром.

Я не терплю «должен» приходить!

Я бесконечно люблю, когда я «должен» не приходить, торчать у твоих окон, ждать хоть мелькание твоих волосиков из авто.

Я чувствую себя совершенно отвратительно и физически и духовно. У меня ежедневно болит голова, у меня тик, доходило до того что я не мог чаю себе налить. Я абсолютно устал, так как для того чтоб хоть немножко отвлечься от всего этого я работал по 16 и по 20 часов в сутки буквально. Я сделал столько, сколько никогда не делал и за полгода».

Вероятно, он думал, что стресс разбудит в нем лирика — и он напишет поэму «в прежнем духе»; но стресс разбудил другое. Случился бунт. И поэма получилась из этого бунта.

«Главные черты моего характера — две:

1) Честность, держание слова, которое я себе дал (смешно?).

2) Ненависть ко всякому принуждению. От этого и «дрязги», ненависть к домашним принуждениям и… стихи, ненависть к общему принуждению. Я что угодно с удовольствием сделаю по доброй воле, хоть руку сожгу, <а> по принуждению даже несение какой-нибудь покупки, самая маленькая цепочка вызывает у меня чувство тошноты, пессимизма и т. д. Что ж отсюда следует что я должен делать все что захочу? Ничего подобного. Надо только не устанавливать для меня никаких внешне заметных правил. Надо то же самое делать со мной, но без всякого ощущения с моей стороны».

А вот это уже не про нее. Это про страну, про власть, про то, чем обернулась утопия свободы.

Потому что «Про это» — про это тоже.

Сам с собой он может делать что угодно. А они обе — и власть, и женщина — претендуют на то, чтобы им рулить, его заставлять, ему ставить условия.

И потому — разрыв: дальше он будет мучить себя только самостоятельно.

И Лилю, и утопию свою он будет любить всю жизнь, и будет

им верен; но это — любовь уже другая, ностальгическая, и верность другая — монашеская.

Живой жизни больше нет.

А вскоре Лиля полюбила Александра Краснощекова, полюбила всерьез, и прекратились так называемые семейные отношения. Александр Михайлович (Абрам Моисеевич) Краснощеков, председатель правительства Дальневосточной республики, а впоследствии замнаркома финансов РСФСР, познакомился с Лилей летом 1922 года. Весьма возможно, что истинной причиной Лилиного раздражения против Маяковского была именно любовь к человеку сложному, демоническому и блестящему, облеченному вдобавок нешуточной властью; то, что он знал языки, пожил на Западе — десять лет в Берлине и Чикаго, — ей, обожающей заграницу, нравилось особенно. Он снимал в Пушкине дачу по соседству с ними, так и встретились (хотя еще раньше — по Дальнему Востоку — он хорошо знал Асеева).

Маяковский переживал роман Лили с Краснощековым мучительно (последний ее роман, который для него что-то значил. Потом он уже спокойно следил, как она сохнет по Пудовкину или передаривает Кулешову его собственный, для себя привезенный из Франции халат). В сентябре 1923 года Краснощекова арестовали — якобы за злоупотребления в возглавляемом им Промбанке; о суде над ним подробно пишет Янгфельдт. В марте 1924 года его приговорили к шести годам, в январе 1925 года амнистировали, в том числе благодаря неутомимым хлопотам Лили (сохранилась ее записка к председателю Моссовета Каменеву с просьбой принять ее по делу Краснощекова — и, видимо, принял). После этого он возглавил Управление лубяных культур. Все это время его дочь Луэлла жила у Бриков, была полноправным членом семьи, Маяковский задаривал ее шоколадом.

Маяковский пытался делать сцены, она брезгливо его осаживала, объясняла, что не может бросить Краснощекова, пока он в тюрьме (потом они разошлись легко, словно ничего и не было).

5

Одна из тем первых двух частей поэмы (там их несколько, все в сложном симфоническом переплетении) — то, что судьба мира решается именно в Москве, между ними, в их отношениях. От этого в конечном итоге зависит судьба революции, а от

революции — судьба мира:

Просветление мира
Застыли докладчики всех заседаний,
не могут закончить начатый жест.
Как были,
рот разинув,
сюда они
смотрят на рождество из рождеств.
Им видима жизнь
от дрязг и до дрязг.
Дом их —
единая будняя тина.
Будто в себя,
в меня смотрясь,
ждали
смертельной любви поединок.
Окаменели сиренные рокоты.
Колес и шагов суматоха не вертит.
Лишь поле дуэли
да время-доктор
с бескрайним бинтом исцеляющей смерти.
Москва —
за Москвой поля примолкли.
Моря —
за морями горы стройны.
Вселенная
вся
как будто в бинокле,
в огромном бинокле (с другой стороны).
Горизонт распрямился
ровно-ровно.
Тесьма.
Натянут бечевкой тугой.
Край один —
я в моей комнате,
ты в своей комнате —
край другой.
А между —
такая,
какая не снится,
какая-то гордая белой обновой,
через вселенную
легла Мясницкая

миниатюрой кости слоновой.
Ясность.
Прозрачнейшей ясностью пытка.
В Мясницкой
деталью искуснейшей выточки
кабель
тонюсенький —
ну, просто нитка!
И всё
вот на этой вот держится ниточке.

(И оборвалось, как мы знаем; потому что эксперимент не удался, и поэма — прощание с экспериментом. После чего земной шар обрушился в тартарары. Возьмем винтовки новые, на них флажки etc.)

Автоцитат множество, включая отсылку к самому раннему:

Арап —
миражей шулер —
по окнам
разметил нагло веселия крап.
Колода стекла
торжеством яркоогним
сияет нагло у ночи из лап.

Это «Ночь», конечно.
А это?

Большая,
неси по векам-Араратам
сквозь небо потопа
ковчегом-ковшом!
С борта
звездолётом
медведьинским братом
горланю стихи мирозданию в шум.

А это уже — «Эй, Большая Медведица, требуй, чтоб на небо нас взяли живьем».

А вот — «О дряни», то есть о том самом быте, который якобы поглотил любовь и погубил утопию:

Столбовой отец мой
дворянин,
кожа на моих руках тонка.
Может,
я стихами выхлебаю дни,
и не увидав токарного станка.
Но дыханием моим,
сердцебиеньем,
голосом,
каждым острием издыбленного в ужас волоса,
дырами ноздрей,
гвоздями глаз,
зубом, исскрежещенным в звериный лязг,
ёжью кожи,
гнева брови сборами,
триллионом пор,
дословно —
всеми порами
в осень,
в зиму,
в весну,
в лето,
в день,
в сон
не приемлю,
ненавижу это
всё.

Лучшее начинается потом — когда он представляет посмертное будущее:

Воздух в воздух,
будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
высится веками
мастерская человечьих воскрешений.
Вот он,
большелобый
тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
«Вся земля», —
выискивает имя.

Век двадцатый.
Воскресить кого б?
— Маяковский вот…
Пощем ярче лица —
недостаточно поэт красив. —
Крикну я
вот с этой,
с нынешней страницы:
— Не листай страницы!
Воскреси!
Сердце мне вложи!
Кровищу —
до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил,
на земле
свое не долюбил.
Был я сажень ростом.
А на что мне сажень?
Для таких работ годна и тля.
Перышком скрипел я, в комнатенку всажен,
вплющился очками в комнатный футляр.
Что хотите, буду делать даром —
чистить,
мыть,
стеречь,
мотаться,
месть.
Я могу служить у вас
хотя б швейцаром.
Швейцары у вас есть?
Был я весел —
толк веселым есть ли,
если горе наше непролазно?
Нынче
обнажают зубы если,
только, чтоб хватить,
чтоб лязгнуть.
Мало ль что бывает —
тяжесть
или горе…
Позовите!
Пригодится шутка дурья.
Я шарадами гипербол,

аллегорий
буду развлекать,
стихами балагуря.
Я любил…
Не стоит в старом рыться.
Больно?
Пусть…
Живешь и болью дорожась.
Я зверье еще люблю —
у вас
зверинцы
есть?
Пустите к зверю в сторожа.
Я люблю зверье.
Увидишь собачонку —
тут у булочной одна —
сплошная плешь, —
из себя
и то готов достать печенку.
Мне не жалко, дорогая,
ешь!
Может,
может быть,
когда-нибудь
дорожкой зоологических аллей
и она —
она зверей любила —
тоже ступит в сад,
улыбаясь,
вот такая,
как на карточке в столе.
Она красивая —
ее, наверно, воскресят.

Здесь финал. Потом — уже чисто формальное завершение, затухание темы. Лучше этого он ничего в своей жизни не написал; и здесь кончается поэт Маяковский, каким мы его знали.

Здесь перелом, ибо это констатация: утопия не состоялась, любовь кончена, жизнь кончена; осталась надежда на посмертие, и место в этом посмертии — незавидное, шаткое. У зверя в сторожах. (Хотя поэзия и призвана сторожить зверя; этого будущего зверя — «обывателиуса вульгариса» — он собирается охранять в «Клопе», где Присыпкина поместят в стеклянную

клетку-музей.) Таково его место в будущем — сторожить зверя, не допускать его до человека; а может, сам он в этом будущем — «медведь-коммунист» — будет причудливым зверем в зоопарке, и она придет в зоопарк и узнает его, и улыбнется.

Золотые ремни твоих сандалий,
Когда ты мимо темниц проходишь…

Конечно, она ничего не поняла.

Действие пятое

ГЛАВАРЬ
(1923–1927)

ПЯТОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Вопрос о том, почему Маяковский после 1923 года — казалось бы, на пике таланта и формы — уходит в «бессодержательность», как назвал Пастернак его газетную и рекламную поэзию, — значительно сложнее, чем привыкли думать. Обычно приходится сталкиваться с двумя трактовками.

1. Лирическая поэзия в России прекращается в это время вообще — не только по цензурным обстоятельствам, но потому, что статус поэта радикально меняется. Поэт помещен в искусственные, унизительные обстоятельства, тотально подконтролен, вынужден подчиняться политике партии — а потому его труд лишается всякого смысла.

Это неверно уже потому, что как раз в середине двадцатых — до 1927-го примерно — в России расцветает книгоиздание. Нэп позволяет издавать не только идейных, не только попутчиков, но и самых что ни на есть «бывших». Печатается даже Кузмин, написавший в это время свою самую сильную книгу «Форель разбивает лед». Вообще говорить о поэтическом молчании двадцатых можно лишь с огромной долей условности: молчат, допустим, Ахматова и Мандельштам, почти перестает писать Цветаева (после «Крысолова»), в эпос уходит Пастернак, в газетчину — Маяковский, гибнет Есенин; но «Улялаевщина» и даже «Пушторг» Сельвинского, «Сполохи» Луговского, поэтические дебюты обэриутов и даже ироническая лирика Инбер — все это далеко не второсортно. По разным причинам ушли из литературы (временно или навсегда) все значительные авторы, заставшие литературный процесс Серебряного века, но тем, кто начал писать и печататься после революции, в двадцатые годы вполне комфортно.

2. Литература — явление концертное, серьезно зависящее от слушателя, и если этот слушатель меняется или вовсе исчезает, ей тоже ничего не остается, как затаиться.

Это аргумент уже более серьезный. В самом деле, аудитория, обмиравшая от Блока, знавшая наизусть раннего Маяковского или даже Вагинова, — стремительно уезжает, вымирает или деклассируется. Писать серьезную лирику в России становится не для кого, а в эмиграции все вырождается да вдобавок отравляется естественной для эмигранта обидой на родину. Все это так, однако молодежь двадцатых, по воспоминаниям современников, вовсе не была равнодушна к поэзии. Иное дело, что требования у нее были новые, специальные. И понимала — то есть знала — она меньше, нуждаясь в особой конкретности и наглядности.

Маяковский после 1923 года действительно выпал из литературы, остался в пустоте, потому что оставаться в это время в литературе — примерно то же, что играть в этой песочнице сейчас. Там продолжают кипеть свои страсти, но жизнь происходит в других сферах. Маяковский в этот период действительно уходит на соседние территории: отчасти потому, что ищет там, как объяснил Тынянов, новую выразительность. Отчасти потому, что реальность уже не вмещается в лирику. Отчасти потому, что, не желая больше эту реальность воспроизводить, он хочет ее творить. А отчасти потому, что, как показано в лучшем его сценарии «Как поживаете?», начинает трансформироваться лирический герой: он, как придумано там в сцене визита автора в издательство, уменьшается.

В литературе давно уже делать нечего: пусть Маяковский после разрыва с литературными кругами обречен на одиночество в узкой лефовской секте — это все же лучше, чем доигрывать в старые игры. После Серебряного века литература уже никогда не обретала — ни в России, ни в мире — статуса государственной религии. Прав Шкловский в «Литературе факта»: в наше время у поэта (да и у писателя) должна быть вторая профессия.

Прежний лирический герой после 1923 года невозможен: у него нет среды, его право на лирическую позу утрачено, ему негде быть. Выбор у него небольшой: либо забиться в щель и там стонать, либо конформистски видоизменяться. Если же отказаться от него вовсе — приходится становиться частью реальности, творить ее, оформлять, подбирать ей шрифт.

Маяковский, говоря, что он «становился на горло собственной песне», лукавил — или делал, по обыкновению, хорошую мину: песне на горло не очень-то встанешь. Ему и не хотелось писать лирику — иначе поэта ничто не остановит, всех к чертям пошлет и напишет. Но это лирическое молчание было общим. К Мандельштаму, например, голос вернулся только в 1930 году, после поездки в Армению; и к Маяковскому, парадоксальным образом, тоже — потому что самоубийство и было возвращением голоса (поэма — только вступление к нему). Все дело в том, что в 1930 году надежды на мирное сосуществование со страной исчезли: надо было становиться изгоем, и Мандельштама выручило еврейство. Он вспомнил, что в крови у него наследие царей и патриархов. Что могло выручить Маяковского — трудно представить: опереться на грузинскую составляющую, уйти в переводы — тоже не выход. Ахматовой помог опыт Серебряного века — и «Поэму без героя» она написала именно о предвоенном опыте. Маяковский попытался написать такую поэму уже в 1923 году (опираясь опять-таки на собственного «Человека»), но сама

эта поэма по духу своему — «Поэма конца».

Началось ли что-нибудь после этого конца, зафиксированного лучшими поэтами России в середине двадцатых, — так до сих пор и неизвестно.

ЛЕФЫЙ МАРШ

1

Как говорила Ахматова, акмеистов было шесть, и седьмого не было. ЛЕФ — это тоже шестеро: Маяковский, Брики, Родченко, Асеев, Третьяков.

Все остальные — либо временные участники, привлеченные для престижа, как Пастернак, либо недо-единомышленники, не вполне согласные с позицией ЛЕФа, но интересующиеся его программой и участниками (как Шкловский), либо молодняк (как Кирсанов), либо быстро отколовшиеся и, в общем, глубоко чуждые ЛЕФу люди, которые могли разделять лефовские взгляды, но категорически не понимали лефовского образа жизни (как Чужак).

А только образ жизни и был.

Милостивые государи и милостивые государыни, то есть нет — уже дорогие товарищи! Что есть ЛЕФ? ЛЕФ есть семейное предприятие, и этого-то не понимал, например, Николай Чужак, правоверный дальневосточный коммунист, которому не понравилось, что в первом же номере журнала «ЛЕФ» были помещены поэма «Про это» и иллюстрирующие ее коллажи Родченко, на которых были сам Маяковский и Лиля. Не понимал он, почему надо в «ЛЕФе» печатать «Непопутчицу» Брика — повесть явно о Лиле и уж во всяком случае о новом быте с отчетливыми отсылками к собственному опыту.

Кстати о «Непопутчице». Маяковский кое-что оттуда позаимствовал: повесть не бог весть какого качества — Брик был хорошим критиком, но посредственным прозаиком, — однако одна сцена оттуда прямо перекочевала в «Баню»:

««Ты разговариваешь со мной, как с девчонкой, которая до смерти надоела. Если я тебе не нужна, скажи. Сделай одолжение. Уйду и не заплачу. А вола вертеть нечего»

«Соня!»

«Ничего не Соня! А будь любезен говорить начистоту. Никакой супружеской верности я от тебя не требую. Но делить тов. Сандарова с какой-то там буржуазной шлюхой я тоже не намерена»

«Что? что? что такое?!»

Сандаров вскочил с дивана. Соня швырнула ему в лицо исписанный листок.

(А листок из рабочего блокнота весь исписан фамилией

роковой красавицы Велярской. *—Д. Б.)*

Сандаров взглянул на него и стиснул зубы.

«Тов. Бауэр, не думаю, чтобы такие скандалы соответствовали правилам коммунистической морали. Я предлагаю временно прервать нашу связь. Надеюсь, вы не возражаете? — Идите».

Сравним:

«*Победоносиков*:

Я прошу тебя прекратить этот разговор. Какое семейное мещанство! Каждый врач скажет, что для полного отдыха необходимо вырвать себя, именно себя, а не тебя, из привычной среды, ну и я еду восстановить важный государству организм, укрепить его в разных гористых местностях.

Поля:

Я же знаю, ну, видела, — тебе принесли два билета. Я могла думать… Ну, чем, чем я тебе мешаю? Смешно!

Победоносиков:

Оставь ты эти мещанские представления об отдыхе. Мне на лодках кататься некогда. Это мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви, моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль. Я тебе не загорать еду. Я всегда обдумываю текущий момент, а потом там… доклад, отчет, резолюция-социализм. По моему общественному положению мне законом присвоена стенографистка.

Поля:

Когда я твоей стенографии мешала? Смешно! Ну, хорошо, ты перед другими ханжишь, стараешься, но чего ты меня обманываешь? Не смешно. Чего ты меня ширмой держишь?! Пусти ты меня, ради бога, и стенографируй хоть всю ночь! Смешно!

Победоносиков:

Тсс… Ты меня компрометируешь своими неорганизованными, тем более религиозными выкриками. «Ради бога» Тсс… Внизу живет Козляковский, он может передать Павлу Петровичу, а тот знаком домами с Семеном Афанасьичем.

Поля:

Чего скрывать? Смешно!

Победоносиков:

Тебе, тебе нужно скрывать, скрывать твои бабьи мещанские, упадочные настроения, создавшие такой неравный брак. Ты вдумайся хотя бы перед лицом природы, на которую я еду. Вдумайся! Я — и ты! Сейчас не то время, когда достаточно было идти в разведку рядом и спать под одной шинелью. Я поднялся вверх по умственной, служебной и по квартирной лестнице. Надо и тебе уметь самообразовываться и диалектически лавировать. А

что я вижу в твоем лице? Пережиток прошлого, цепь старого быта!»

«Непопутчица», на которую с критикой обрушились многие, — типичный киносценарий с переодеваниями, упомянутой роковой красоткой и спекуляцией; вообще начало нэпа прошло под знаком общего интереса к теме криминала и мошенничества, о чем мы подробнее поговорим в главе про «Клопа». Только ленивый не писал тогда детективных повестей о жульничестве: тут и «Растратчики» Катаева, и «Конец хазы» Каверина, и вообще героем двадцатых стал бандит — или, в софт-варианте, плут; но сам сюжет бриковской повести показателен. Там есть старый партиец Сандаров, он влюбился в женщину легкого поведения, неотразимо обаятельную и совершенно праздную, она говорит, что работать не хочет, вообще заниматься ничем не может, потому что все вокруг «не забавно» («не смешно», как потом будет говорить Поля). Муж ее игнорирует, она его тоже — но он с ее помощью обделывает свои сомнительные делишки; он спекулянт, пытающийся выбить из Сандарова смету для артели «Производитель» и при этом ничего не произвести. Сандаров под именем Тумина посещает красавицу, соблазняет, но в решительный момент бежит. Тем временем его жена Соня на него доносит. ЧК во всем разбирается — она в тогдашней прозе всегда во всем разбирается, произносит финальную мораль и устанавливает справедливость (не потому, что Брик чекист, как думают многие, а потому, что такова была сюжетная схема; ЧК была истиной в конечной инстанции, выше даже, чем ЦК, поскольку члены ЦК давно ничем не рискуют, а сотрудники ЧК круглосуточно на незримом фронте). Сандарова переводят на работу в Сибирь, роковая красавица Белярская его провожает, но испытанный коммунист Тарк, который пытался предупредить его от рокового увлечения, возникает в поезде как *deus ex machina* — точнее, как *deus intra machina,* потому что в вагоне, — и не дает даже попрощаться с соблазнительницей.

Возможны три прочтения этой, как сказано в тексте, «пикантной истории»: первое — самое любопытное — как намек на историю Краснощекова, который влюбился в Лилю, щедро на нее тратился, должен быть проучен, но прощен. В Белярской многое от Лили — любовь к автомобильным поездкам, бурная личная жизнь, договор с мужем о полной взаимной свободе, деспотизм относительно прислуги и ежедневные ванны (особенно хороши у Белярской глаза и руки, и у Лили тоже — глаза очень большие, руки очень маленькие). Тогда текст выглядит как скромная месть Краснощекову — коммунисту, скатившемуся в мещанство, — от лица обоих оскорбленных мужей, знак высшей

мужской солидарности. Известно, что Маяковский спокойно относился ко многим романам Лили, но Краснощекова возненавидел, поскольку очень уж все было серьезно. Второй вариант — особенно если учесть, что повесть помещена в одном номере с откровенной поэмой, — сводится к тому, что перед нами еще одна версия семейного треугольника, причем в функции коммуниста выступает Маяковский, а Брики — роскошная жена и всепонимающий муж — за его счет пытаются вписаться в новую жизнь; такая трактовка доказала бы, что Брик трагически переживает свою роль во всей этой истории и понимает ее глубже, чем все прочие очевидцы, — но минус ее в том, что она неправдива. Брик никогда не вывел бы себя в образе спекулянта: ему строчки накопили куда меньше, чем Маяковскому, он зарабатывал свои скромные деньги литературными композициями, статьями и либретто (в дневнике Лили множество упоминаний о его поденщине. Шаламов оценивал эту поденщину сурово: «Ленинская библиотека хранит немного карточек — его оригинальных и законченных работ после 1917 года. «Евгений Базаров», «Иван Грозный», «Камаринский мужик», либретто опер — все это самая обыкновенная халтура». Очень может быть, но халтура халтурой, а культура культурой, ее, что называется, не пропьешь). Впрочем, и старый большевик-пошляк Сандаров очень мало похож на Маяка. Третье толкование сводится к тому, что повесть трактует весьма актуальный для Брика (в связи с его интересом к Чернышевскому) семейный вопрос при социализме — хотя автор обнаруживает удивительный консерватизм, даже и ригоризм, пожалуй: «То-то и есть: баба, вино. Не хватает еще карт» (в доме Бриков, как мы помним, картежничали даже в ночь Октябрьского переворота).

Но как бы то ни было — «ЛЕФ» был именно семейным журналом о семейных делах, хроникой нового быта, вынесенного на всеобщее обозрение. И проблема была не в том, что Чужак отрицал лирику: гражданская лирика или обычные любовные стихи не вызвали бы у него никаких возражений, и он вовсе не стремился свести всю литературу к прагматике, хотя и ставил во главу угла именно «полезность». Проблема была в принципиальной неготовности почти всех лефовцев к тому, что главным содержанием журнала — и всей деятельности литературной группы — станет жизнь Маяковского и Бриков. Это раздражало Шкловского («Ты здесь только домохозяйка и разливаешь чай!»), бесило Пастернака, вызывало брезгливость у посторонних, у Ахматовой прежде всего.

Но задача Маяковского заключалась именно в том, чтобы снять все барьеры между искусством и жизнью, собственную

жизнь — и собственную смерть — превратить в искусство. Его трагедия называлась «Владимир Маяковский», он был главное собственное произведение, и в какой-то момент для публикации этого произведения ему потребовался журнал.

А больше ни за чем он был не нужен. С кем бороться за новое искусство? Все и так хотят его делать, просто одни чтут традицию, а другие ниспровергают, но к 1923 году сбрасывание классики с парохода современности перестало быть актуальной задачей. Как вообще можно бороться за искусство — ругаться? Так в «ЛЕФе», в отличие от «Нового ЛЕФа», почти сплошь состоявшего из ругани, все по этой части обстояло скромно, почти академично. Противопоставлять плохому искусству хорошее? К услугам лефовцев были и «Новый мир», и «Красная новь» (где Маяковский и печатался до 1927 года, пока не «счел свое дальнейшее сотрудничество лишним» после разнузданной статьи Тальникова «Литературные заметки»). Задача была другая: окончательное превращение себя в литературу; и с первого номера «ЛЕФ» публиковал хроники этой семьи, знакомил подписчиков с кругом ее чтения, пристрастиями и правилами. Это был небезынтересный журнал, поскольку вкус у всех троих был хороший. Там печатались воспоминания Дмитрия Петровского о Хлебникове, рассказы Бабеля, поэма Кирсанова «Моя именинная» — отличная, особенно для дебюта. Но главным содержанием этого журнала были стихи Маяковского, статьи Брика и новые тексты завсегдатаев салона. И главная революция была не в том, что на первый план вышла «литература факта», а в том, что этот факт был интимным: семейная хроника небывалой семьи.

Естественно, что это не очень хорошо продавалось, и в 1925 году Госиздат закрыл журнал по причине полной его нерентабельности. Сейчас он чрезвычайно рентабелен: полную подшивку не купишь, даже двухтомный репринт давно стал библиографической редкостью.

Семейственный характер «ЛЕФа» и всей его бухгалтерии подтверждается рассказом Тынянова, который он повторял нескольким друзьям, — а Оксман с его слов пересказал Гаспарову. В первом номере «ЛЕФа» за 1924 год вышла подборка материалов ОПОЯЗа о языке Ленина. Тынянов приехал в Москву за гонораром. Приходит в Гендриков. Лиля: денег нет, приходите вечером. Он пришел, стол накрыт, вино, — а где вино, как мы помним, там и разврат… (В одной из версий анекдота: сама начала раздеваться. А он недавно женился. Но отказать не посмел и даже пропустил вечерний поезд.) Утром он ей: а гонорар? Она, взъярившись: вам еще и гонорар?!

Вряд ли это было, но анекдот свидетельствует о том, что Тынянов, вообще большой специалист по жанрам, жанр этого журнала прекрасно понимал.

2

Издание журнала — с марта 1923 года — стало возможным после письма Маяковского в агитотдел ЦК РКП(б):

«Издательский план журнала «Леф».

1. Почему мы должны издавать собственный журнал? Крайние революционные теченья в искусстве не имеют своего органа, так как официальные органы, как, например, «Красная новь», «Печать и революция» и др., не являются органами, посвященными исключительно искусству, и уделяют ему мало места.

2. Частного же капитала на организацию нашего журнала мы получить не можем, так как являемся по своей идеологии группой коммунистической.

3. Цели журнала:

а) цель журнала — способствовать нахождению коммунистического пути для всех родов искусства;

б) пересмотреть идеологию и практику так называемого левого искусства, отбросив от него индивидуалистическое кривлянье и развивая его ценные коммунистические стороны;

в) вести упорную агитацию среди произв. искусства за приятие коммунистического пути и идеологии;

г) принимая самые революционные теченья в области искусства, служить авангардом для искусства российского и мирового;

д) знакомить российскую рабочую аудиторию с достижениями европейского искусства, но не в лице его канонизированных, официальных представителей, а в лице лит-худ. молодежи, ныне отвергаемой европейской буржуазией, но представляющей из себя ростки новой пролетарской культуры;

е) бороться всяческим образом с соглашателями в области искусства, подменивающими коммунистическую идеологию в области искусства старыми, затрепанными фразами об абсолютных ценностях и вечных красотах;

ж) давать образцы литературных и художественных произведений не для услаждения эстетических вкусов, а для указания приемов создания действенных агитационных произведений;

з) борьба с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с

самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма, основанного на использовании технических приемов всех революционных художественных школ».

Все это, в общем, чистая демагогия, рассчитанная на ЦК. В первом номере напечатан более откровенный манифест работы Маяковского «За что борется Леф» (первую часть, историко-футуристическую, пропускаем):

«Сейчас — передышка в войне и голоде. *Леф обязан продемонстрировать панораму искусства РСФСР,* установить перспективу и занять подобающее нам место.

Искусство РСФСР к 1 февраля 1923 г.

I. Пролетискусство. Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая — подпала под всё влияние академизма, только названиями организации напоминая об Октябре. Третья, лучшая часть — переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого — личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин — Пинкертона. В практике — журналы просто пестрят всеми тиражными фамилиями.

III. «Новейшая» литература (Серапионы, Пильняк и т. д.) — усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению.

IV. Смена вех. С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищивает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного въезда в Москву.

V. И, наконец, — нарушая благочинную перспективу, — в разных углах одиночки — левые. Люди и организации (Инхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, ОПОЯЗ и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую новь, другие еще напильниками строк режут кандалы старья.

Леф должен собрать воедино левые силы. Леф должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. *Леф должен объединить фронт* для взрыва старья, для драки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

Леф знает:
Леф будет.

В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, *Леф будет агитировать искусство идеями коммуны,* открывая искусству дорогу в завтра.

Леф будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации.

Леф будет бороться за искусство — строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим — правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: *мы на верном пути в грядущее».*

Здесь все уже понятнее, объявляется борьба на три фронта — с тремя опасностями, которые в самом деле были абсолютно реальны и, надо отдать должное прозорливости Маяковского, советскую культуру (да и революцию) в конце концов задушили. Опасности эти таковы: во-первых, идейно правильная и выхолощенная псевдолитература, иллюстрирующая даже не столько тезисы классиков марксизма, сколько свежие указания очередных «товарищей Лассальченко» («Клоп»). Маяковский всегда ненавидел литературу «социального заказа», сколько бы ни пытались потом приписать сам этот термин именно ЛЕФу.

«Лицом к деревне» —
заданье дано, —
за гусли,
поэты-други!
Поймите ж —
лицо у меня
одно —
оно лицо,
а не флюгер, —

так сказано в очень хорошем стихотворении 1925 года «Верлен и Сезанн». Маяковский ни секунды не иллюстративен: он за революционность, а не за следование генеральной линии, за актуальность без конъюнктуры. Могут спросить: кто будет определять? На его месте — да, впрочем, он так и отвечал — правильнее всего ответить: я буду определять. Хотя любому человеку со вкусом понятно, где у нас искренняя вера и горячее желание работать, а где попытки примазаться, — древний инструментарий, подверстанный к новой теме. Шаламов —

именно «новый» человек, догадавшийся об исчерпанности «старого» задолго до того, как эту идею подтвердил его страшный опыт (так, по крайней мере, он сам видел), — эту его миссию обозначил совершенно точно: «Суть новаторства Маяковского заключается отнюдь не в своей стихотворной практике, не в особенности своей рифмы, не в гениальной своей драматургии. Суть новаторства заключается в том, что Маяковский дышит будущим и поддерживает все новое, все передовое, что возникает на литературном пути тогдашней советской России. <…> Собственную совесть Маяковский считал высшим прибором, дающим самые точные показания в литературной лодке». Вкус и совесть для Шаламова синонимы, что тоже показательно.

Вторая опасность — сменовеховство, то есть попытки реставрировать «красную империю». Тут не место, к сожалению, подробно говорить о «скифстве», «евразийстве» — чрезвычайно популярном в последние годы советской власти и после нее, — и о «Смене вех» во главе с искренним Устряловым и талантливым (может быть, самым талантливым во всей эмигрантской критике) Святополком-Мирским. Берлинская «Накануне» была тогда популярнейшей газетой, где печаталось многое из того, что было категорически непроходимо в официальной советской прессе, — а между тем она свободно распространялась в Москве. Идеология возвращенчества была в эмиграции чрезвычайно популярна, вернувшихся встречали с распростертыми объятиями, и можно понять Маяковского: он-то никуда не уезжал, его товарищи, как сказано будет в «Хорошо», с этой землей вместе мерзли, — и тут сюда триумфально въезжают «заблуждавшиеся»! У нас нет ни единой строчки Маяковского об Алексее Толстом, кроме этой, и ни единой оценки его романов, действительно выдающихся: как-никак и «Аэлита», и «Гиперболоид» с прекрасным портретом Ленина-Гарина, и «Сестры» — были замечательным, хотя метафорическим и полным умолчаний эпосом о русской революции. «Красный граф», надо сказать, ему посмертно отомстил — и за это умолчание, и за «въезд на белом коне». В статье 1942 года «Четверть века советской литературы», сославшись, разумеется, на сталинское «был и остается лучшим, талантливейшим», Толстой на лучшего и талантливейшего посягнул: «В максимализме Маяковского трубит фанфарой чисто русская тема становления превыше всего общенародного размаха в будущее, без сожаления о прошлом: «Славлю отечество, которое есть, но трижды, которое будет» Маяковский неотвратимо заполняет наше воображение, когда он в творческом порыве стремится «переделать все», и он меньше говорит нашему раненому сердцу, когда оно в дни войны *болеет болью о России* и

в этой боли находит гнев, и самоотвержение, и богатырскую силу».

Но при Сталине — уничтожившем всех сменовеховцев и возвращенцев, за ничтожным исключением, — сменовеховство как идеология красной империи победило. Советская конъюнктура тоже чувствовала себя неплохо, но теперь она должна была утверждать традиционные ценности: семейные, дисциплинарные, государственные.

Третья опасность — не самая грозная, но тоже актуальная, — беллетризм, то есть литература увлекательная, но совершенно не связанная с текущим моментом (в лучшем случае трактующая его аллегорически). Маяковский видит эту опасность в «Серапионах» — которые как раз не самые грозные представители беллетризма, поскольку они стремятся вовсе не к бегству от реальности, а к созданию увлекательных текстов о ней. Ни Лунц — главный идеолог «поворота к Западу», ни Каверин, ни Федин, ни в особенности Слонимский и Вс. Иванов от современности не прятались. Они всего лишь хотели писать о ней хорошо, чтобы писать, брат, было трудно, — но опасность была, и Маяковский ее видел: и у Пильняка был беллетризм, и у Сейфуллиной, не говоря уже о Малышкине, Романове, Гумилевском, — всех, кого Маяковский толком не читал ни тогда, ни потом, но удивительным образом предвидел. Литература и в самом деле пошла «вослед за бенуями», даром что Пьер Бенуа — тоже не худший образчик увлекательной прозы.

Таким образом, ЛЕФ был создан для того, чтобы бороться за права авангарда, защищая его как от наспех сляпанного официоза, так и от талантливых бестселлеров. ЛЕФ защищал то самое искусство, которое оказалось популярнее всего написанного и нарисованного в России на протяжении XX века; искусство растущее и меняющееся, экспериментальное и оригинальное, не заботящееся о потребителе, его комфорте и заинтересованности, — и отстаивающее это право на независимость.

3

ЛЕФ прежде всего ассоциируется с «литературой факта», и надо сказать несколько слов не столько в ее защиту, — к чему защищать тексты, которым только что вручена Нобелевская премия? — сколько по существу вопроса. Затемнялся он многими, договаривались до того, что ЛЕФ в принципе отрицал художественный вымысел — чего не было даже у Сергея

Третьякова с его радикализмом. Литература факта сегодня наиболее известна под названием «сверхлитература», о чем мы уже упоминали; лефовский теоретический сборник 1928 года «Литература факта» сегодня необыкновенно актуален, но поскольку он 80 лет не переиздавался, искажать эти теории можно как угодно. Рискнем, однако, сказать, что литература факта в условиях диктатуры — единственный способ писать честно, поскольку единственным контраргументом среди сплошного вранья является факт.

Брик это почувствовал, и Маяковский подхватил. «Воспаленной губой припади и попей из реки по имени факт», — сказано в «Хорошо». А почему, собственно, губа так воспалилась? Да потому, что по ней били за правду; в этих условиях документалистика — единственный способ делать настоящую литературу.

Газета не должна становиться единственным эпосом, вопреки запальчивому лозунговому утверждению Третьякова, далеко не газетчика. Все это полемические упрощения. Документальный роман — главный жанр XX века: началось с расследований Короленко «Мултанское дело», «Дело Бейлиса» и «Дом № 13», продолжилось романами-репортажами Третьякова «Дэн Ши-хуа» и «Вызов», расцвело в Штатах под именем нового журнализма (Том Вулф, один из отцов-основателей американского документального романа, вообще утверждает, что проза ушла в беллетристику, в масскульт, и честь жанра спасают журналисты, которые и отважнее, и общественно полезнее; его аргументация один в один совпадает с тезисами «Литературы факта»). В этом ключе написаны романы Дос Пассоса, «Совершенно хладнокровно» Трумена Капоте. «Корни» Алекса Хейли. И сколь бы кустарными, а иногда и откровенно пародийными ни выглядели тексты пресловутой горьковской «Истории фабрик и заводов», для многих это оказалось не только хлебом насущным, но и вполне полезным опытом. Литература факта — ответ на новую реальность, которая пока не освоена (и не может быть освоена) прозой; скажем больше — не для всякой реальности проза и годится. Иногда она прямо кощунственна, потому что нет места вымыслу, украшательству, приему — там, где происходящее выходит за рамки человеческих представлений. «Есть предел, за который не должна ступать нога художественного искажения», — пишет Петр Незнамов в очень несправедливой рецензии на леоновского «Вора», — но что поделаешь, в отличном этом романе действительно много литературщины, которая его портит: «Далеко не все можно оброманить».

Третьяков, Брик, Чужак словно предчувствовали, что грядет особый век: век, когда не повыдумываешь. Не кощунственно ли было бы писать художественную прозу о блокаде, о детских концлагерях, о гетто? И появляются «Блокадная книга» Адамовича и Гранина, «Эльжуня» Ирошниковой, «Черная книга» Эренбурга и Гроссмана. «Я из огненной деревни» Адамовича, Брыля и Колесника — какая литература выдержит такой материал? Полудокументальная проза Шаламова, «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына — что это, как не литература факта? И наконец, Светлана Алексиевич получила Нобелевскую премию именно за то, что заставила эпоху заговорить собственным голосом — точнее, дала прозвучать трагическому хору современников; авторскому голосу с таким массивом фактов не справиться. То, что современникам казалось отказом от художественности, было прорывом, предчувствием — единственно возможной хроникой XX века. Разумеется, был еще «Народ на войне» Софьи Федорченко — знаменитая фальсификация, когда автор выдала собственные наблюдения за солдатские устные мемуары; но Федорченко при всех ее грехах предугадала жанр.

В традиционалистские тридцатые, когда возобладали классические литературные лекала и приветствовались исторические эпопеи, в «Литературной энциклопедии» о лефовских теориях писали так: «Теоретики Лефа всячески пытались обосновать необходимость поэтического служения материальным интересам рабочего класса и социалистической революции. Но «помноженное» на Шкловских, на игнорирование идеологии в искусстве, на формалистское понимание искусства как голой формы, это стремление могло дать только глубоко реакционную лефовскую теорию «вещизма» и «вещетворчества» Писатели, по воззрениям лефов, творят не художественные произведения, не идеологические ценности, а вырабатывают, изобретают вещи. «Не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного творчества» (О. Брик). Тот же О. Брик в «Новом Лефе», стараясь «разгромить» «Разгром» Фадеева, писал: «Нужно поставить перед лит-рой задачу: давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовывать не людьми, а делами… интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку — интерес производный» «Мы — синдикат вещевиков», гордо декларировала группа. Т. к. люди для лефов представляли только «производный интерес», они изображали человека в законченном статичном виде, игнорируя диалектику общественного развития и борьбы классов». Так писал расстрелянный впоследствии советский литературовед Марк Бочачер, явственно

противопоставляя «объективизм» — идеологии, факт — комментарию; но литература факта тем и была опасна, что имела дело с реальностью, а не с идеологическим штампом, и Маяковский точно почувствовал, что правда документа становится иногда единственным спасением для писателя. Стратегически догадка ЛЕФа о неизбежности «Литературы факта» была точным выбором — и нынешний взрыв интереса к non-flction во всем мире, а в последние годы и в России, вполне объясним. Автор этих строк тоже не просто так берется за чужие биографии — потому что бывают времена, когда жизнь умнее и значительнее литературы (и еще бывают времена, когда сама атмосфера не благоприятствует расцвету творческой фантазии).

Шкловский отлично умел лавировать и подытоживал один из разделов «Литературы факта» так:

«Горький говорит, что мы пытаемся смутить молодых литераторов проповедью ненужности художественной литературы.

Это неточно. Мы проповедуем ненужность многих форм литературы и опровергаем противопоставление художественной литературе нехудожественной.

Мы считаем, что старые формы художественной литературы негодны для оформления нового материала и что вообще установка сегодняшнего дня — на материал, на факт, на сообщение.

Но мы, например, за отдельные вещи Тынянова (условно), в частности за его «Кюхлю», мы за книгу «В дебрях Уссурийского края», а я лично за книгу Горького о Толстом и за горьковские внефабульные вещи.

«Леф убеждает молодежь не учиться у классиков совершенно напрасно». Это непонятно. Фраза темная.

Но мы действительно убеждаем молодежь не учиться у классиков. Вместо этого мы советуем молодежи изучать материал. В частности, изучать литературу, а не учиться у литературы».

Почему он защищает «Кюхлю» — понятно. Почему хвалит Горького — еще понятнее: 1928 год, Горький вернулся, про него уже не скажешь, что он «часто не в форме», и в ближайшие годы всем, кто хочет минимальной творческой свободы, придется апеллировать к нему.

Но по сути — какие могут быть возражения? Старая мера условности не годится, что чувствовал еще Толстой; отсюда полудокументальное, с вкраплениями реальных документов «Воскресение». Факт — последнее оружие писателя, не желающего писать по указке партийного руководства; в этом

смысле «ЛЕФ» с его хроникой собственного существования, с отважной попыткой вынести на публику собственную жизнь, расколы, дискуссии, даже и самое интимное, был грандиозным, несвоевременным, откровенно утопическим прорывом.

«ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН»

1

Личного общения у них не было.

Не виделись и не разговаривали никогда, хотя попытки их свести предпринимались многажды.

Единственный разговор с товарищем Лениным воспроизведен в воспоминаниях Лили Брик:

«Мы вдвоем с Маяковским поздно оставались в помещении РОСТА, и к телефону подходил Маяковский.

Звонок:

— Кто у вас есть?

— Никого.

— Заведующий здесь?

— Нет.

— А кто его замещает?

— Никто.

— Значит, нет никого? Совсем?

— Совсем никого.

— Здорово!

— А кто говорит?

— Ленин.

Трубка повешена. Маяковский долго не мог опомниться. Этот разговор я помню, вероятно, дословно, столько раз Маяковский тогда рассказывал об этом».

Разговор показательный: Ленина не взбесило отсутствие главных бюрократов, — а, напротив, восхитило. Он вообще любил всяческую самоорганизацию, не зря написал о ней «Великий почин», который Маяковскому очень нравился, поскольку соответствовал собственным его глубинным интенциям. Он с наслаждением цитировал в «Хорошо»:

— Дяденьки!
Что вы делаете тут —
Столько больших дядей? —
Что?
Социализм —
свободный труд
Свободно собравшихся людей.

Ленинские оценки творчества Маяковского тоже широко известны и не слишком лестны. Мы уже цитировали подозрительные слова из горьковского очерка — подозрительные, впрочем, в обоих смыслах: не слишком уважительные и не особенно достоверные. Записка насчет «150 000 000» с предложением «Луначарского сечь за футуризм» содержит припечатывающее определение: «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и чудаков». Луначарский в своем ответе пытается защитить не столько себя, сколько Маяковского. Есть разные свидетельства насчет разговора Ленина с актрисой Гзовской, читавшей «Наш марш», — Крупская вспоминает, что Ленин был напуган ее напором и попросту вжимался в кресло, когда она наступала на него. Сама Гзовская говорит, что Ленин Маяковского не ругал, но посоветовал со сцены читать Пушкина. Не менее известен и его единственный положительный отзыв — о стихотворении «Прозаседавшиеся»: «Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики это совершенно правильно».

Советское литературоведение находилось в известном затруднении насчет полярных по сути оценок Ленина и Сталина, данных Маяковскому с тринадцатилетним интервалом. Ильич, в отличие от иудушки Троцкого и любимца партии Бухарина, литературной критикой после 1917 года почти не занимался, сделав исключения для Джона Рида и Аверченко (в последнем случае роль стимула сыграла личная обида — Аверченко коснулся ленинского семейного быта, а этого Ленин не прощал). Российских и советских поэтов он хвалил редко: Демьян ему казался примитивным («идёт за читателем, а надо впереди»), а Блока он просто не читал (если бы читал — страшно подумать, что сказал бы). Остальных, надо полагать, не открывал вовсе, Брюсова знал как организатора науки, а вообще мерил всех исключительно партийной принадлежностью (Куприн в ужасе вспоминал, как Ленин при единственной встрече его спросил: «Вы какой же партии?»). Надо заметить, он и до революции редко баловал читателя оценками поэзии, хваля, да и то с оговорками, разве что Некрасова. Новейшие поэты его не интересовали вовсе и представлялись сплошь декадентами, без внутренних различий. Сталин, в отличие от Ленина, был не прагматиком, а истинным диктатором, любил стихи и сам их сочинял в молодости; он-то в поэзии немного разбирался.

2

Поэма «Владимир Ильич Ленин» при своем появлении вызвала полярные и преимущественно прохладные оценки. Вот какова была свобода! Главный революционный поэт написал эпическую стихотворную биографию главного революционного божества, и рапповец Лелевич (один из многих гонителей Маяковского, кому не удалось уцелеть в 1937 году) в «Печати и революции» называл поэму «неудачной, но знаменательной», «рассудочной и риторичной». И он это предвидел, отлично все понимая:

А где-ж душа?..
Да это-ж — риторика;
Поэзия где-ж? —
Одна публицистика!..

«Высокая болезнь» Пастернака, — к которой в ЛЕФе как раз отнеслись иронически ввиду ее патетической невнятности и ценили лишь как отклик Пастернака на современность, — встретила при появлении куда большую доброжелательность. Бухарин назидательно цитировал ее 12 лет спустя на Первом съезде писателей — как первую попытку лирической ленинианы; понятное дело, большевикам хотелось, чтобы о них писали красиво. «Владимир Ильич Ленин» — совсем не то, чего ждали. Им хотелось поэтический памятник, а Маяковский, хоть и посвящает поэму «Российской коммунистической партии», решает сугубо личную задачу. Да, товарищи! Поэма «Про это», которую Лелевич противопоставляет «Ленину» как сочинение гораздо более искреннее и личное, на самом деле «по личным мотивам об общем быте», а «Ленин» — именно личная попытка объяснить себе самому, почему он, Маяковский, вечный ниспровергатель, «тринадцатый апостол» при любом мессии, вдруг так лоялен — да что там! — так восторженно принимает этого вождя?

Ведь в самом деле: Маяковский никогда не искал личной близости к власти, не держался за должности, не замечен в бюрократическом рвении. Луначарский, который в него просто влюблен и постоянно защищает его от наскоков, получает от него щелчки, как любой покровитель; покровительствовать Маяковскому нельзя, даже у Ленина не вышло бы, — но Ленин и не пробовал. Почему же тогда этот человек, несколько раз высказывавшийся о его поэзии непонятливо и обидно, страшно далекий от литературы, особенно в послереволюционные годы, — вызывает у Маяковского чувства столь нехарактерные, так ему несвойственные? Нам трудно представить этого грубого футуриста робким и нежным, трогательно заботливым в

дружбе, — это еще допустимо, ибо в личных-то отношениях любой громила бывает ангелом, но Маяковский, восторгающийся политиком? Еще в 1923 году («Мы не верим!») он пишет о Ленине стихи выдающейся лирической силы — и это как раз не риторика, и повод тут личный — ленинская болезнь, правительственный бюллютень:

Тенью истемня весенний день,
выклеен правительственный бюллетень.

Нет!
Не надо!
Разве молнии велишь
не литься?
Нет!
не оковать язык грозы!
Вечно будет
тысячестраницый
грохотать
набатный
ленинский язык.

Разве гром бывает немотою болен?!
Разве сдержишь смерч,
чтоб вихрем не кипел?!
Нет!
не ослабеет ленинская воля
в миллионносильной воле РКП.

Разве жар
такой
термометрами меряется:
Разве
пульс
такой секундами гудит?!
Вечно будет ленинское сердце
клокотать
у революции в груди.

Вот это детское «Не надо!» — это уж никак не политическая риторика. И тема здесь опять-таки не только и не столько ленинская — это вечный, характернейший для Маяковского протест: природа не смеет класть предел человеческой воле, болезнь не властна над революцией и ее творцами, никакие

законы — ни физические, ни биологические — не устоят перед сверхчеловечностью.

«Владимир Ильич Ленин» — отчаянная (и безнадежная, пожалуй) попытка объяснить себе самому, почему он, ниспровергатель и кощунник, добровольно и радостно признает над собой власть этого человека, почему хочет стать солдатом этой армии. Автор и сам озадачен:

Отчего ж,
стоящий
от него поодаль,
я бы
жизнь свою,
глупея от восторга,
за одно б
его дыханье отдал?!

В самом деле, сравним:

Слушайте ж:
все, чем владеет моя душа,
— а ее богатства пойдите смерьте ей! —
великолепие,
что в вечность украсит мой шаг,
и самое мое бессмертие,
которое, громыхая по всем векам,
коленопреклоненных соберет мировое вече, —
все это — хотите? —
сейчас отдам
за одно только слово
ласковое,
человечье.

Это «Дешевая распродажа», 1916 год.

А восемь лет спустя всё, и богатства, и самое бессмертие, отдается уже не за «человечье слово», а за одно дыханье конкретного «самого человечного человека». В самом деле, парадокс: ради него-то и написана вся поэма. Потому что — ну самому же непонятно!

Не для того он писал «Ленина», чтобы разагитировать пролетария: пролетарий за Ленина сам кого хочешь разагитирует. Маяковскому важно понять, почему он сам, ни с какой массой отродясь не сливавшийся, выламывающийся даже из коллектива

единомышленников, с таким горячим энтузиазмом вливается в ряды ленинской армии: это что же, он утратил наконец ту самую «ин-ди-ви-ду-альность», за которую его столько костерили? Но ведь революцию, кажется, не за тем делали, чтобы революционеры утрачивали индивидуальность? Во всяком случае признать безликость главной добродетелью советского человека Маяковский не согласился бы и в страшном сне. Но тогда почему он посвящает поэму — партии, а сам делает главной темой произведения именно «новое причастие»: «Сильнее и чище нельзя причаститься великому чувству по имени «класс»? Ведь поэма — про это, а не про Ленина: про Ленина и так все известно. «Коротка и до последних мгновений нам известна жизнь Ульянова». «Ленин» — и есть настоящее «Про это»: та любовь, которая не обманет, которая не утонет в быте и не будет опошлена канарейками. Собственно, это в некотором смысле вторая часть поэтической дилогии «Про это» — про то, как любовь в конце концов неизбежно иссякает и оказывается поругана. А «Ленин» — про ту любовь, которая не ржавеет; про то, что приходит на место любви частной, «личной и мелкой». Личное счастье не состоялось — говоря по-блоковски, «обманула та мечта, как всякая мечта». Любовь в идеале — избавление от индивидуальности, растворение в другом; так вот, главная тема Маяковского в 1923–1925 годах как раз и есть крах частной утопии. «Вот и любви пришел каюк, дорогой Владим Владимыч». Он долго обожествлял Лилю, ставил на любовь, пожалуй, слишком много — но «эта лошадь кончилась», как всякая лошадь. Можно сохранять внешнюю оболочку, мертвую, сухую, — подписываться «щеном», нанизывать эпитеты к «лисячьему детику кису», рыцарственно служить; но в 1923 году что-то навсегда надломилось, и Маяковский, болезненно чуткий к любым катастрофам, вообще ко всему роковому и трагическому, — иллюзий не питает. Лиля в поэме ничего не поняла (да и кто бы понял?), а это был реквием.

«Владимир Ильич Ленин» в этом смысле противопоставлен поэтическому мейнстриму двадцатых. Большинство — пусть «симпатическими чернилами» — писало о своем разочаровании в революции, которая ушла в быт, поругана нэпом и на глазах омещанивается. Люди уходят в личную утопию — именно потому, что не состоялась общественная; это Маяковскому ненавистнее всего. «Кто воевал — имеет право у тихой речки отдохнуть»: Иван Молчанов ведь той же породы, тоже по-своему разочарован, просто у него все пошлее, чем, допустим, у героини толстовской «Гадюки». Маяковский делает ровно наоборот: поскольку в семье бессмертие оказалось недостижимо (не удалось избавиться от

личности, которая и есть — смертность), он растворяется в «великом чувстве по имени класс». Или, как сам он сформулировал: «Я ж с вершин поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет мне без него любви» — или, называя вещи своими именами, потому что всякая другая любовь обречена. А с пролетариатом есть надежда — и на растворение, и на бессмертие, и на вечную, недосягаемую в жизни верность. Так один предмет культа сменился на другой, одно рыжее скуластое существо — на другое, столь же недосягаемое, вечно предпочитающее других. «Поэт всегда должник Вселенной», — уверял Маяковский три года спустя; добавим — поэт всегда служитель культа, и чем безнадежнее служение, тем больше лирических стихов о трагической любви можно из него добыть.

Если тебе изменила жена, радуйся, что она изменила тебе, а не Отечеству, писал его любимец Чехов; сколь же радостнее прекрасное вне тела, писал его наследник Бродский! Как сладостно любить Отечество! — он еще думал тогда, что оно не изменит.

Ну-ну.

3

Глубокая личная тема появляется в самом начале поэмы: сравнение человека с лодкой у Маяковского одно из любимейших и интимнейших. Тут и «В порту» («В ушах оглохших пароходов горели серьги якорей»), и «Военно-морская любовь» («По морям играя носится с миноносцем миноносица»), и «Разговор на рейде», и предсмертное «Любовная лодка разбилась о быт». Жизнь — море, человек — пароход: «Много всяких разных ракушек налипает нам на бока». Ленинская тема — последняя и решающая попытка очиститься перед новым рывком, новым плаваньем. Знаменитое «Я себя под Лениным чищу» — где Ленин становится чем-то вроде солнца («Сядешь, чтобы солнца близ»), — сказано коряво и неуклюже, а на грубый вкус и двусмысленно («под Лениным»!!!), — но Маяковский не особенно заботится о гладкописи.

«Ленин» — вещь, дышащая свежей обидой: упреки и насмешки в адрес «семьи» — на каждом шагу. «Нравимся своей жене — и то довольны донельзя». «Я буду писать про то и про это», — прямая полемическая отсылка к предыдущему опусу, — «но нынче не время любовных ляс». И в центре поэмы — грубая отповедь отдельному человеку, надеющемуся сохранить свою отдельность в этот ужасный век масс:

Единица! —
Кому она нужна?!
Голос единицы тоньше писка.
Кто ее услышит? —
Разве жена!
И то
если не на базаре,
а близко.

(Разумеется, где жена — там базар: семантический ряд неизменен.)

И, естественно, — «Я счастлив, что я этой силы частица»: личное наконец исчезло, все тяготившее — отброшено. «Я счастлив. Звенящего марша вода относит тело мое невесомое». Чистый оргазм — хотя, конечно, заверять «я счастлив» в апогее самой скорбной части поэмы несколько рискованно; но это и есть высшая точка скорби — ее превращение в высшее счастье полного слияния с миллионами.

В остальном, конечно, произведение чудовищное.

Можно понять недоумение современников: даже со стороны формальной, — где он давно уже не знает равных, изобретает фантастические рифмы, разит врага каламбурами, — поэма вышла чрезвычайно бедной: метафоры на уровне «Окон РОСТА», буржуи жирные — и только, пролетариат тощий — и всё. Образов ноль, случаются рифмы «зубами» — «штыками», «прорва» — «прорвана», «пломба» — «бомба», некоторая выразительность достигается лишь в третьей части — которая вся, в сущности, плач по «любимому и милому». И здесь, стараясь всеобщую скорбь превратить в личную, интимно пережить всероссийскую и всепролетарскую трагедию, Маяковский впадает в предсказуемые бестактности: мертвые коммунары у него шепчут Ленину: «Любимый и милый!» Господи, ну какой милый? Это слово к нему наименее применимо, и поневоле опять подивишься, до чего они *с* Есениным были, в сущности, едины, при всех противоположностях. «Застенчивый, простой и милый» — это ведь из есенинского фрагмента о Ленине, еще более бездарного, чем две трети поэмы Маяковского. Можно представить, в каком ужасе был бы Ленин от этой скорбной третьей части с ее гиперболами — и от первых двух с их лобовыми агитками, *с* негром, призывающим Ильича-мстителя, с коллективными стонами китайцев и британцев. Но Маяковский, повторяем, писал «Ленина» не ради агитации, не ради подтверждения собственной лояльности, не для того, чтобы занять господствующее положение

в пролетарской литературе. Правда, одна личная цель — сведение счетов с еще живым Савинковым — реализована: в последних числах октября 1917-го («Это было в дни наступления Краснова на Петроград», вспоминает Тамара Миклашевская-Красина) Маяковский в «Привале комедиантов» встретился с Савинковым. Тот его высокомерно спросил: «А вы, молодой человек, почему же не на фронте?» Маяковский был еще в солдатской тужурке, но уже без нашивок. «Потому что я больше не солдат, а поэт», — ответил он. Савинков кокетничал перед Ольгой Глебовой-Судейкиной: за ним приехала машина, явился адъютант, Ольга просила: «Не уезжайте». — «Вы приказываете?» — спросил Савинков и отослал машину. В поэме о Ленине ему достается:

И в довершение
пейзажа славненького,
нас предававшие
и до
и потом,
вокруг
сторожами
эсеры да Савинковы,
меньшевики —
ученым котом.

Но в целом корыстных и прикладных задач у Маяковского нет — есть одна: объяснить себе, каким образом он из бунтаря превратился в солдата-ленинца. И потому главное в поэме (что в советских перепечатках, в тридцатые-сороковые, из нее как раз убиралось по причинам слишком очевидным) — вот:

Если б
был он
царствен и божествен,
я б
от ярости
себя не поберег,
я бы
стал бы
в перекоре шествий,
поклонениям
и толпам поперек.
Я б
нашел

слова
проклятья громоустого,
и пока
растоптан
я
и выкрик мой,
я бросал бы
в небо богохульства,
по Кремлю бы
бомбами
метал:
долой!

В это, конечно, слабо верится — но почему бы и не допустить, что сравнительно ранний, революционный Маяковский в самом деле восстал бы против вождизма? Так-то, в личной практике, что особенно печально, он из всех наркомов нападал только на Луначарского, точно зная, что ничего не будет; когда началась травля Троцкого — он в ней никак не поучаствовал, но не потому, что высоко чтил Троцкого (никаких свидетельств в пользу этого у нас нет), и не потому даже, что не хотел быть сто первым в этой травле (мы не помним случая, чтобы он выступал в защиту травимых), а потому, что уважал вождей и ни об одном из них не сказал плохого слова. Мало ли, сегодня травят, завтра славят — он уже понимал, что партия меняет фаворитов, как Лиля, если не быстрее, и спорить с ней по этому поводу так же бессмысленно, как с Лилей. Иное дело, что ожидать от Маяковского особого вождеборчества тоже не приходится: это он Богу может говорить — «раскрою отсюда до Аляски», а с реальными земными богами вполне уважителен. Мертвого пнуть — это да, бывало (хотя в 1928 году он как раз попытался защитить мертвого императора, сказав в черновике: «Коммунист и человек не может быть кровожаден», — но это так и осталось в записной книжке); вообще же обещание «метать бомбами по Кремлю» стоит счесть чистейшей гиперболой. Ни до, ни после семнадцатого года он по Кремлю бомбами не метал, присоединяясь к революции уже постфактум; видимо, он действительно мало верил в Бога, считая, что уж за богоборчество точно ничего не будет, а насчет Кремля еще неизвестно.

Для поэта, сколь это ни странно звучит, естественно искать союза с властью — прежде всего потому, что поэзия существует в мире иерархий. Понимать главенство, уделять внимание первостепенному — для нее естественно; и сколь ни горько в этом

признаваться, соблазн «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» для поэта вечно актуален. Пушкин пишет «Клеветникам России» и «Бородинскую годовщину» — и вполне искренен в этом; Мандельштам пытается жить, «дыша и большевея»; Пастернак сочиняет «Стансы», а уж сколько сегодняшних литераторов поспешили поприветствовать русский Крым и проклясть недавних братьев-соседей, без всякой корысти, без малейшей личной выгоды! И все они — недурные поэты, и в этом качестве отличают верх от низа, и потому присоединение Маяковского к большинству — акт понятный и в каком-то смысле высокопоэтический.

Иное дело, что в таком веке, как двадцатый, с иерархиями — что эстетическими, что политическими — надо обращаться крайне осторожно; но поэзия и должна брать на себя главные соблазны эпохи — чтобы остальные, внимательно глядя на поэтов, могли от них воздерживаться.

ТРИ СОЛНЦА

В классической статье 1937 года «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» друг Маяковского и один из основателей ОПОЯЗа Роман Якобсон разбирает три пушкинских текста (все три написаны в Болдине): «Каменный гость» (1830), «Медный всадник» (1833) и «Сказка о золотом петушке» (1834). Сюжетную схему всех трех сочинений Якобсон обобщает так: «Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине. Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной. После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает». Еще один важный лейтмотив, прослеженный Якобсоном, — стремление самого героя принять облик статуи, сделаться таким же холодным и неподвижным («Царствуй лежа на боку!»).

Маяковский, видимо, действительно жил в напряженном диалоге с Пушкиным, как свидетельствует «Юбилейное». Будучи близким другом Якобсона — а это значимо, учитывая малое количество подлинных, взаимно уважительных дружб в его биографии, — он вполне мог вести с ним разговоры об оживших статуях, а мог и подсказать ему эту идею, поскольку «Юбилейное» варьирует эту тему. Не исключено, что Маяковский втайне считал себя поэтической реинкарнацией Пушкина — параллели с его поэтической судьбой прослеживаются у него часто, он признается в любви его цитатами и бравирует знанием наизусть всего «Онегина», — и трудно сказать, насколько это намеренно, однако у него тоже три стихотворения, в которых неодушевленный предмет оживает, чтобы вступить в диалог с автором. Эти три текста, во многом родственных, — «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920), «Юбилейное» (1924) и «Разговор с товарищем Лениным» (1929). Последние два стихотворения — действительно юбилейные, к 125-летию Пушкина и к пятилетию смерти Ленина. Сама ситуация «Необычайного приключения» вызывающе — и тут уж явно осознанно — дублирует фабулу «Каменного гостя»:

Я крикнул солнцу:
«Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,

без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!»

Сравним:

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

Изначальное несходство ситуаций прежде всего в том, что Дон Гуан перед Командором явно виноват, а Маяковский перед солнцем ни в чем не провинился; однако в обоих случаях перед нами демонстративное кощунство. Трудно сказать, что так взбесило Маяковского-героя в «Необычайном приключении» — то ли жара, то ли сам ненавистный ему изначально ход вещей, постоянство календаря и дневного распорядка; и уж, конечно, приглашение на чай с вареньем куда любезнее обращения к убитому мужу, с тем чтобы он «стал на стороже», пока убийца будет соблазнять его вдову. Соответственно и результат получается противоположный: Командор является, чтобы забрать Дон Гуана в преисподнюю, — а солнце наносит Маяковскому визит, чтобы упрочить его земные позиции:

Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста,
а солнце:
«Ладно,
не горюй,
смотри на вещи просто!
А мне, ты думаешь,
светить
легко?
— Поди, попробуй! —
А вот идешь —
взялось идти,
идешь — и светишь в оба!»
<…>
И скоро,
дружбы не тая,
бью по плечу его я.
А солнце тоже:

«Ты да я,
нас, товарищ, двое!
Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты— свое,
стихами».

По воспоминаниям Лили Брик, в 1916 году Маяковский написал поэму «Дон Жуан», принялся ей читать, но она отозвалась скептически — «Опять про любовь!» — и он порвал листки и пустил их вдоль улицы Жуковского. Правда, потом она заметила некоторые строчки из этой вещи во «Флейте-позвоночнике» (название которой, в общем, так же случайно, как и вынужденное «Облако в штанах»), — у поэта ничего не пропадает. (Якобсон утверждал, что в текст «Флейты» попали только отдельные строки, а замысел был совсем другой — сюжетная поэма про Дон Гуана, нашедшего настоящую любовь в самом конце, перед смертью.) Как бы то ни было, Дон Гуан — разумеется, пушкинский, — занимал его воображение, и вот он совершил истинно дон-гуановский поступок — зазвал солнце в гости на дачу. Любопытно, что у Маяковского в это время была и своя «Бедная Инеза» — Антонина Гумилина, покончившая с собой в 1918 году. Как уже говорилось, о ее самоубийстве он отозвался равнодушно, чуть не презрительно: «Ну как от такого мужа не броситься в окно…» Реплика о муже тоже неявно отсылает к «Каменному гостю»:

Муж у нее был негодяй суровый,
Узнал я поздно… Бедная Инеза!..

Почему всякий Дон Гуан обязан не только покорить (и разбить) сотни женских сердец, но и обязательно совершить громкое, демонстративное, отважное кощунство? Потому что в нем его единственное моральное оправдание: не просто гедонист, каким его рисуют недоброжелатели, не развратник, а поднимай выше — разрушитель устоев мироздания! И мироздание в случае Маяковского вполне одобряет такую дерзость. Прежний, дореволюционный Маяковский — Хлебников в письме Шкловскому это подчеркивает — ни за что не стал бы гонять чаи с солнцем: «Ненависть к солнцу!» Ссылается он при этом на

строчки из пролога «Владимира Маяковского»: «Пухлыми пальцами в рыжих волосиках солнце изласкано вас назойливостью овода — в ваших душах выцелован раб. Я, бесстрашный, ненависть к дневным лучам понес в веках». Солнце двадцатого года — совсем другое: никаких пухлых пальцев, никакого назойливого овода — свой брат, товарищ, чуть не коллега по РОСТА. Любопытно, что двум из трех великих собеседников — Солнцу как таковому и Солнцу русской поэзии — Маяковский предлагает работу: Солнце помогает ему в общем деле просвещения, а Пушкину найдется дело в ЛЕФе и рекламе.

Были б живы —
стали бы
по Лефу соредактор.
Я бы
и агитки
вам доверить мог.
Раз бы показал:
— вот так-то, мол,
и так-то…
Вы б смогли —
у вас
хороший слог.
Я дал бы вам
жиркость
и сукна,
в рекламу б
выдал
гумских дам.
(Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам.)

Кажется, только колоссальный пиетет — плюс уже усвоенная, почти религиозная интонация, — мешает ему обратиться с подобным заявлением к третьему солнцу, к Ленину: давайте, мол, Владимир Ильич, возвращайтесь, кругом много мерзавцев, будем громить вместе… Заметим, что еще в 1924 году Маяковский мог представить Ленина рядом с собой, допустить почти фамильярное сравнение: «Скажем, мне бильярд — отращиваю глаз, шахматы ему — они вождям полезней». В 1929-м перед нами в чистом виде разговор с божеством, которое никогда не вернется, и разговор с

ним возможен только заочный.

Почему солнце перестало быть враждебным? Потому что теперь, пишет Шкловский, Маяковскому есть с кем поговорить. После революции — не навсегда, но по крайней мере на первые пять лет, — мир стал дружелюбен, старье устранено, и Вселенная, которая только что безмолвствовала в ответ на самые яростные призывы — «Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо», — теперь отозвалась: «Ко мне, по доброй воле…» Раньше он кричал — «Эй, небо! Снимите шляпу! Я иду!» — и все было глухо; теперь солнце идет к нему чаи гонять, отвлекаясь от повседневных обязанностей, потому что все радикально изменилось. Что называется, достучались до небес. В двадцатом году Маяковский искренне верит, что мироздание на его стороне, и они с солнцем — коллеги.

Обращаясь четыре года спустя к статуе Пушкина, он далеко не столь оптимистичен. Во-первых, герой пережил разрыв; во-вторых, кончилась та самая РОСТА, которую он вроде бы и ненавидеть был готов — но вместе с тем она давала ему важнейшую и любимейшую идентификацию, была его вкладом в общее дело, гарантировала «место поэта в рабочем строю». Так что признание: «Я теперь свободен от любви и от плакатов» — выдает не новую степень внутренней свободы, не готовность начать с чистого листа, а глубочайшую внутреннюю опустошенность. Вообще, если уж говорить о свободе, то зацитированное: «Можно убедиться, что земля поката — сядь на собственные ягодицы и катись!» — как раз отсылает к фольклорному «катись колбаской по Малой Спасской»: «свободен» — в смысле «пошел отсюда». «Юбилейное» — удивительно мрачное сочинение, переломное во всем корпусе лирических стихов Маяковского: дальше — если отбросить газетчину — темы одиночества, ненужности, бесполезного противоборства ничтожествам будут только нарастать. Вспомним, о чем заходит речь в этом подчеркнуто неюбилейном обращении, звучащем как горькая жалоба старшему товарищу (кстати сказать, и в «Необычайном приключении» Маяковский поначалу жалуется, получая в ответ универсальное: «Смотри на вещи просто»). Сначала — стон вместо стука в грудной клетке. Там поселился львенок, усмиренный до состояния щенка, — метафора откровенная. Цель, с которой Маяковский заставляет Пушкина сойти с пьедестала, до конца остается неясной: «разговаривать не хочется ни с кем» — и тут же «давайте мчать, болтая»? «Не навяжусь в меланхолишке черной» — и тут же: «Я тащу вас»? Так противоречить себе можно только в крайнем смущении, когда не решаешься признаться в истинной цели визита; из стихотворения,

впрочем, эта истинная цель делается ясна — речь именно о том, чтобы застолбить место рядом с Пушкиным, вписать себя в общий контекст.

К 1924 году положение Маяковского в русской поэзии двусмысленно: сильнейшие конкуренты умерли, убиты или уехали, равняться не с кем, а сам он прочно записан критикой в агитпоэты, и лучшая из поэм — «Про это» — глухо ухнула, не получив ни внятной интерпретации, ни достойной оценки. Маяковскому тридцать один — время, когда пора определяться со статусом. Отсюда — дерзкое «у таких, как мы» (кто — МЫ?!), и «после смерти нам стоять почти что рядом». Но помимо своего права на прямой (временами панибратский) разговор *с* Пушкиным — чего ради он все-таки оживил статую? «Юбилейное» не по-маяковски сбивчиво: обычно архитектоника его стихов логична, риторика безупречна, а тут он сбивается на каждом шагу, начал тему — бросил, словно в припадке внезапной застенчивости. «Но бывает — жизнь встает в другом разрезе, и большое понимаешь через ерунду»: это о чем и к чему, собственно? Наскоки на лирику были напрасны, «поэзия — пресволочнейшая штуковина, существует — и ни в зуб ногой», — но чем иллюстрируется этот тезис? Тем, что аббревиатура «Коопсах» — кооператив рабочих и служащих сахарной промышленности Москвы — неблагозвучна? Это вы еще не видели рекламного плаката «Коопсаха», на котором сахарная голова, вертикально возвышающаяся перед зрителем, до боли напоминает страшно сказать что в состоянии полной боеготовности, но поэзия тут при чем? Дальше предлагается выпить (хотя Маяковский отнюдь не имел привычки «с горя дуть винище», да и Пушкин в зрелые годы им отнюдь не злоупотреблял), повторяется жалоба на полную опустошенность («Вот когда и горевать не в состоянии — это, Александр Сергеич, много тяжелей»), а дальше — смутный намек на критическую травлю с неожиданной стороны. Та самая республика, которой Маяковский щедро приносит в дар все свои способности, — начинает упрекать его в индивидуализме: «Говорят, я темой и-н-д-и-в-и-д-у-а-л-е-н!» Он оправдывается: «Видали даже двух влюбленных членов ВЦИКа!» То есть без индивидуализма и любви — и поэзии, которая «существует, и ни в зуб ногой», — никак не получается, новая страна без них не строится, а то, что построилось в результате, Маяковского изумляет и смущает. «Хорошо у нас в Стране Советов: можно жить, работать можно дружно… Только вот поэтов, к сожаленью, нету. Впрочем, может, это и не нужно».

Но если это не нужно — для чего тогда все? Вспомним, ведь

для Маяковского революция — прежде всего эстетический проект, бунт художников, триумф искусства, как оно и было изначально. А тут выясняется, что нет места тому единственному, что для него имеет смысл! И причина, разумеется, не в том, что кончилась любовь и он теперь ощущает себя всюду неуместным: это скорее любовь кончилась потому, что не состоялся великий утопический проект, что быт торжествует, что индивидуальность прежде была травима, а теперь вообще отменена. Маяковский жалуется Пушкину, потому что больше его выслушать некому; никогда в жизни он не высказывался так резко о конкретных современниках — отвергнув практически всех, с особой жестокостью отомстив Есенину за «Сыпь, жарь, Маяковский бездарь». Ситуация здесь — если все рассматривать в контексте «ожившей статуи» — радикально изменилась: Дон Гуан зовет командора, чтобы пожаловаться на одиночество и непонимание. И командор, надо сказать, принимает эти жалобы без раздражения. Вообще сквозная тема всех трех обращений Маяковского к Верховной Инстанции — будь то Ленин, Пушкин или само Солнце — это поиск собственной легитимности поверх голов современников, жажда высшего одобрения вне контекста сиюминутных разборок. Собственно, время всегда было единственным союзником Маяковского — в настоящем ловить нечего, акценты расставит будущее: «Время! Хоть ты, хромой богомаз…» — потому что сегодня он одинок, «как последний глаз», и, кроме времени, надеяться не на кого.

И в пушкинском случае, и во всех трех обращениях Маяковского речь идет о расплате, — но если у Пушкина мироздание (руками своего страшного представителя) наказывает протагониста за дерзость, у Маяковского, напротив, только от верховной власти и дождешься одобрения, потому что бесконечные и самодовольные посредники ни в жисть не скажут поэту доброго слова. Он слишком для них велик. Конечно, лейтмотив прежний — «Какими Голиафами я зачат, такой большой и такой ненужный?» — но этот современный Голиаф только и может дождаться одобрения и защиты от такого же большого (и такого же ненужного, как подчеркивается в «Юбилейном»: «Может, я один действительно жалею, что сегодня нету вас в живых»). Поверх барьеров, поверх голов обратиться к главному источнику правды и самой жизни, — чтобы получить от него одобрение и призыв к дальнейшему творчеству, — вот сквозной сюжет всех трех текстов, формально сходный с пушкинским, но противоположный ему по вектору.

Если бы «Каменного гостя» дописывал Маяковский, — как Брюсов дописал «Египетские ночи», — Командор, по его логике,

должен был бы сказать: давай, поэт, жарь дальше, покажи им всем, что такое настоящая любовь!

Трагические обертона появляются у этой темы и в «Юбилейном» — потому что очень уж жалка современность и унизителен ее гнет, — но по-настоящему звучат в «Разговоре с товарищем Лениным». Любопытно сравнить эту вещь — последний текст ленинианы Маяковского, — *с* поэмой 1924 года. Выше мы эту поэму подробно разбирали и показали, что скорбь Маяковского по Ленину в известной степени связана со страхом перед новыми временами: уходит тот, кто создал новый мир, оставляя поэта наедине с людьми совсем другого калибра. Ленин был — несмотря на свою ругань в адрес «150 000 000» — покров и защита; от Ленина «и хула — похвала». С ним Маяковский чувствует нечто вроде кровной связи, глубинного родства, и в самом деле — ленинское презрение к быту, ненависть к государству роднят их двоих, и как знать, не вдохновлялся ли Маяковский в строительстве собственной уникальной семьи слухами о тройственном союзе Ленина — Крупской-Арманд? (Источник вдохновения в семейном вопросе у них уж точно общий — «Что делать».) «Разговор с товарищем Лениным» исполнен в традиционном жанре обращения к небесному покровителю; что символично, он еще и тезка — тоже Владимир. Маяковский и здесь пытается воззвать к Ленину — но уже не в надежде на сотрудничество (как с Пушкиным и Солнцем); ему он, конечно, не осмелится предложить «жиркость и сукна». Речь о посмертной защите — что-то вроде булгаковского «укрой меня своей чугунной шинелью».

А рядом с этим,
конешно,
много,
много
разной
дряни и ерунды.
Устаешь
отбиваться и отгрызаться.
Многие
без вас
отбились от рук.
Очень
много
разных мерзавцев
ходят
по нашей земле

и вокруг.

Мерзавцы, впрочем, специфические — всё это никак не представители народа, не люди из большинства. В основном Маяковский жалуется Ленину на начальство, которое «отбилось от рук», — ясно же, что непосредственных контактов с Лениным у подавляющего большинства граждан не было. Далее Маяковский рисует портрет классического бюрократа — пролетарии, чай, ручек в нагрудных карманах не держали, значков не надевали:

Ходят,
гордо
выпятив груди,
в ручках сплошь
и в значках нагрудных…
Мы их
всех,
конешно, скрутим,
но всех
скрутить
ужасно трудно.

(И, добавим, это не самая его любимая работа — «скручивать»; Маяковский предпочитал что-нибудь более созидательное, хотя всегда отзывался о работе чекистов с исключительным уважением.)

Кстати о ручках, раз уж зашла речь об этом атрибуте не столько даже благосостояния, сколько сановитости; не исключено, что здесь Маяковскому вспоминается разговор с эстрадником-фельетонистом (и выдающимся библиофилом) Николаем Смирновым-Сокольским. Ему Демьян Бедный к 30-летию подарил роскошное механическое перо с выгравированной дарственной надписью. Сокольский, зная слабость поэта к хорошим перьям, показал ему подарок и в качестве ехидного утешения пообещал: ничего, Владимир Владимирович, и вам такую же надпишут…

— А мне кто ж надпишет? — ответил Маяковский молниеносно. — Шекспир умер.

Тема шутки, в сущности, та же — апелляция к товарищу по вечности, к будущему соседу по пантеону поверх голов бедных современников. Правда, Шекспира загнали «куда-нибудь на Ша», но что значат 12 букв и четыре века в масштабе таких собеседников!

Если в поэтическом мире Пушкина над героем — и автором — всегда висит расплата, то лирический герой Маяковского всегда уверен в конечной справедливости, в том, что будущее правильно расставит акценты — и ради этого стоит терпеть настоящее. Золотой петушок, срываясь со спицы, прилетает клюнуть не Дадона, а его противников; мироздание — не грозный враг, а тайный союзник. Маяковский сомневался во всем, только не в будущем: оно-то ему воздаст, как это и происходит в последней поэме. Он апеллирует к будущему всегда, когда терпит поражение в настоящем. Подмеченная Якобсоном мечта о покое трансформируется в мечту о смерти, которая одна знает правду и приготовит поэту достойный пьедестал; у Пушкина, при всем его сознании собственного величия, этой мысли нет, и покупать правоту такой ценой он не готов.

Что до «женщины», которая присутствует во всех трех сюжетах у Пушкина, — у Маяковского в самом деле «женщина исчезает», потому что в качестве подразумеваемого объекта желания везде, как и положено на концерте, присутствует публика. Это ею автор пытается овладеть, это она, уже покоренная Солнцем, Пушкиным и Лениным, должна теперь прибавить его к этому ряду. В полном соответствии с якобсоновской догадкой в момент смерти публика исчезает — потому, рискнем добавить, что бессмертному она не нужна.

СОВРЕМЕННИКИ: ХОДАСЕВИЧ

1

С Ходасевичем вышло совсем нехорошо.

3 июля 1923 года в Малом зале консерватории проходил диспут «ЛЕФ и марксизм». Маяковского на нем не было, хотя имя его постоянно упоминалось и стихи цитировались. Против ЛЕФа выступал главный редактор ГИЗа Николай Мещеряков. Он утверждал, что книжки лефовцев не продаются. Ему возражал напостовец Семен Родов: «Конечно, Ходасевич имеет 5 тысяч буржуев, которые купят его книжку и положат неразрезанной на стол!»

Почему Родов напал на Ходасевича, уже два года как уехавшего, понятно: у них своя история отношений, изложенная Ходасевичем в очерке «Господин Родов». Он знал будущего пролеткультовца начинающим еврейским стихотворцем, помнил его поэму «Октябрь», пронизанную ненавистью к революции и впоследствии перелицованную, уже в одически-гимническом духе. Родов ненавидит Ходасевича именно потому, что тот много про него знает. Вот откуда попытки использовать любой шанс, чтобы его уязвить, хотя бы и заочно.

Но не одна жажда мести двигала Родовым. Ходасевич тут упомянут как сознательный, опасный антипод Маяковского. И можно ли найти явления более полярные, чем Ходасевич и пролетарская культура, о которой шел главный спор? Но нет. «Знать, какое-то общее лихо приковало железным кольцом к драной пятке бегущего психа взгляд царя под лавровым венцом. Знать, бессилье — всесилию ровня, так и сводят друг друга с ума», — как писал другой поэт по другому поводу.

Но вот и Шкловский туда же: в одной из лучших книг, когда-либо написанных о Маяковском, он цитирует стихи Ходасевича 1914 года — шуточный текст «Из мышиных стихов», напечатанных в «Аполлоне». У Ходасевича действительно есть большой мышиный цикл, посвященный второй жене Анне Чулковой, которую он в домашнем обиходе называл Мышь, Мышонок, Бараночник или Пип.

«Мы сейчас не занимаемся, конечно, Ходасевичем. Пусть будет мертв. Его подполье все же было попыткой не в лоб писать, не славить вместе с другими».

(Хотя Маяковский-то написал не только «Войну и мир», не только «Маму и убитый немцами вечер», но и цикл ура-

патриотических плакатов, которые как раз Ходасевич припомнил ему в памфлете-некрологе.) Ходасевич в 1940 году, когда вышла книга Шкловского, был и без разрешения автора уже год, как мертв. И тем не менее его, к тому времени почти забытого на родине, не публикуемого здесь с середины двадцатых, — почему-то надо было вспомнить, причем в положительном контексте. Вот не славил вместе с другими, сопротивлялся, хоть и в мышином масштабе — столь же демонстративно-мышином, сколь демонстративна и гигантомания Маяковского. Снова эти крайности сходятся.

Ходасевич, которого с Маяковским внешне ничто, кроме очень шапочного знакомства, не связывало, дважды подставился, посвятив ему совершенно неприличные даже по футуристическим скандальным меркам статьи, написанные ровно в том стиле — если не хлеще, — в каком Маяковский разделывался с литературными противниками. Первая написана при жизни, и в ней он начисто отказывал Маяковскому в таланте; вторая — некролог, о котором с негодованием отозвался Якобсон: «Несравненно тягостней, когда помои ругани и лжи льет на погибшего поэта причастный к поэзии Ходасевич. Он-то разбирается в удельном весе — знает, что клеветнически поносит одного из величайших русских поэтов. <…> Ведь это — самооплевывание, это пасквили висельника, измывательство над трагическим балансом своего же поколения. Баланс Маяковского — «я с жизнью в расчете»; плюгавая судьбенка Ходасевича — «страшнейшая из амортизаций, амортизация сердца и души».

«Плюгавая судьбенка» — не то еще оскорбление, слыхивал Ходасевич и похлеще; а вот «причастный к поэзии» — это уже наотмашь. О Ходасевиче, которого Набоков назвал прямым наследником Пушкина по тютчевской линии, который не без оснований полагал себя первым поэтом эмиграции, сказать «причастный» — месть жестокая, хотя и не сказать, чтобы вовсе не заслуженная. Его эпитафия Маяковскому в самом деле за гранью «добрых нравов литературы», здесь чувствуется глубочайшая личная обида — что, казалось бы, Ходасевичу в Париже до Маяковского, и если он в самом деле так поэтически ничтожен, откуда эта кипящая желчь? «Нет, Родион Романыч, тут не Миколка»; тут что-то личное, усугубленное, как ни странно, глубоким сходством, пожалуй даже, что и родством. Николай Богомолов — автор одной из немногих статей о взаимоотношениях Маяковского и Ходасевича («Из истории одного культурного урочища русского Парижа», 2006) — сам говорит: «Разговор об отношениях Маяковского и Ходасевича, который в той или иной форме уже начинался, но так, кажется,

нигде и не был проведен сколько-нибудь полно, с привлечением всех известных материалов 1913–1930 годов». Статья, впрочем, содержит несколько ссылок на разборы статей Ходасевича о Маяковском. Маяковский упомянул Ходасевича единожды — в письме Лиле Брик от 9 ноября 1924 года: «Сегодня идем обедать с Эльзой, Тамарой и Ходасевичами. Не с поэтом, конечно!» Другое упоминание, без имени — в статье 1914 года «Война и язык»: «В чью безумную голову вкралась мысль красоту сегодняшней жизни аргументировать этим столь далеким прошлым?» Безумная голова принадлежала как раз Ходасевичу, и мысль собрать в «Универсальной библиотеке» тексты русских лириков о войне была в 1914 году вполне здравой, но Маяковского уже тогда категорически не устраивала любая архаика.

Ходасевич возненавидел Маяковского сразу и навсегда, да так, что долго и серьезно обижался на Ивана Трояновского, который на поэтическом вечере в Обществе свободной эстетики 8 февраля 1915 года, где выступал в числе прочих Ходасевич, выпустил на сцену Маяковского со Зданевичем. «Нас обидели, заставив читать в прошлый четверг стихи, а после нас выпустив Маяковского и Зданевича. Будут большие бои», — пишет Ходасевич Борису Садовскому по этому поводу. «Тут что-то личное», — полагает Валерий Шубинский, комментируя на радио «Свобода» свою книгу о Ходасевиче «Чающий и говорящий». «Обращает на себя внимание прежде всего то, что во всех отмеченных сторонними мемуаристами или документами ситуациях Ходасевич оказывается в положении проигравшего», — замечает Богомолов в цитированной статье, не забывая упомянуть и о том, что в знаменитой (благодаря «Охранной грамоте») партии в орлянку Ходасевичу тоже приходится платить проигрыш. Безусловно, Ходасевич старался избегать совместных с Маяковским выступлений отчасти потому, что не видел ни возможности, ни смысла с ним конкурировать: скандалом ли (в глазах недоброжелательной публики), эффектностью ли (в глазах доброжелательной) — Маяковский забивал всех. В конце января 1918 года Ходасевич в числе прочих читал у Цетлина (Амари) — в частности, прочел только что написанный «Эпизод», вызвавший, по его свидетельству, восторги и воздевание рук Вяч. Иванова; однако ни о каких восторгах другие мемуаристы не упоминают — все запомнили только триумфальный успех Маяковского и признание его «стариками», в том числе Бальмонтом, который тут же посвятил ему экспромт. Маяковский читал «Человека» — правду сказать, даже и без авторского исполнения вещь потрясающую. Павел Антокольский вспоминает: «Ходасевич был зол. Маленькое, кошачье лицо его щерилось в гримасу и

подергивалось».

Странно, что никому еще не пришло в голову: вещи, в сущности, об одном и том же — о посмертном опыте, о буквальном «выходе из себя».

У Ходасевича:

Самого себя
Увидел я в тот миг, как этот берег;
Увидел вдруг со стороны, как если б
Смотреть немного сверху, слева. Я сидел,
Закинув ногу на ногу, глубоко
Уйдя в диван, с потухшей папиросой
Меж пальцами, совсем худой и бледный.
Глаза открыты были, но какое
В них было выраженье — я не видел.
Того меня, который предо мною
Сидел, — не ощущал я вовсе. Но другому,
Смотревшему как бы бесплотным взором,
Так было хорошо, легко, спокойно.
И человек, сидящий на диване,
Казался мне простым, давнишним другом,
Измученным годами путешествий.
Как будто бы ко мне зашел он в гости,
И, замолчав среди беседы мирной,
Вдруг откачнулся, и вздохнул, и умер.
Лицо разгладилось, и горькая улыбка
С него сошла.
Так видел я себя недолго: вероятно,
И четверти положенного круга
Секундная не обежала стрелка.
И как пред тем не по своей я воле
Покинул эту оболочку — так же
В нее и возвратился вновь.

У Маяковского:

Мутная догадка по глупому пробрела.
В окнах зеваки.
Дыбятся волоса.
И вдруг я плавно оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.

Визги.
Шум.

«Над домом висит!»
Над домом вишу.

Церковь в закате.
Крест огарком.
Мимо!
Леса верхи.
Вороньем окаркан.
Мимо!

Студенты!
Вздор
все, что знаем и учим!
Физика, химия и астрономия — чушь.
Вот захотел
и по тучам
лечу ж.

Всюду теперь!
Можно везде мне.
Взбурься, баллад поэтовых тина.
Пойте теперь
о новом — пойте — Демоне
в американском пиджаке
и блеске желтых ботинок.

После тысячи лет в небесах герой Маяковского точно так же возвращается, как и герой Ходасевича (правда, там не прошло и четверти минуты): «Поскользнулся в асфальте. Встал».

Кроме исходной ситуации, несходно тут всё: поэтический инструментарий, темперамент, жанр, в конце концов, — но показателен интерес не просто к посмертному бытию, — кого оно не интересует? — но именно к опыту экстериоризации, к выходу из тела, к созерцанию себя со стороны. И тут уже непринципиально, что Ходасевич видит себя после смерти «худым и бледным», вжавшимся в диван, а Маяковский даже после смерти демонически триумфален, и пиджак на нем американский. Важны попытка вырваться из жизни, ощущение ее роковой недостаточности, жажда иного опыта (третье в этом ряду сочинение о выходе за собственные пределы — «Поэма Воздуха» Цветаевой, которая учитывает опыт предшественников и при этом физиологичнее, убедительнее обоих; правда, ее героиня как будто не возвращается).

И в общем, Маяковского и Ходасевича это в самом деле роднило — роковая недостаточность, неспособность удовлетвориться земным, жажда иной жизни и, пожалуй, уверенность в посмертном реванше:

Она (улица Жуковская. — Д. Б.) —
Маяковского тысяча лет.
Он здесь застрелился у двери любимой.

В России новой, но великой
Поставят идол мой двуликий…

Маяковского и Ходасевича никто не поставил бы рядом при жизни (а 37 лет жизни Маяковского целиком умещаются в жизнь Ходасевича, тоже не слишком долгую: родился семью годами раньше, умер девятью годами позже). А между тем очень многое в характере и даже темпераменте, в круге тем, в маниях и фобиях их роднит — и поэтому старший горячо ненавидел младшего, а младший высокомерно игнорировал старшего.

2

Первое, что бросается в глаза, — игромания; недаром Пастернак вспоминает, что Маяковский играл с Ходасевичем в орлянку в кофейне «У Грека». Вспомним бесконечные пасьянсы Ходасевича в конце двадцатых (иногда кажется, что Берберова из-за них и ушла: «Он теперь вечерами раскладывал бесконечные пасьянсы под лампой и садился работать после полуночи, после того, как я ложилась спать»). В пасьянсах этих он спрашивал, вероятно, уйдет ли она — и именно из-за этого она и ушла. Кто из нас не раскладывал таких пасьянсов? Было время бифуркации, перелома к новой мировой войне, до прихода Гитлера к власти оставался год, и в России становилось хуже и хуже, а Ходасевич был необычайно чуток и чувствителен — «но тайно сквозь меня летели колючих радио лучи»; говорил же он, что слышит землетрясение в Австралии! Впрочем, тут еще одно совпадение, а точнее, откровенное эпигонство: как-никак Маяковский написал «Пятый интернационал» за два года до «Встаю расслабленный с постели», — и там читаем:

Пространств мировых одоления ради,
охвата ради веков дистанций
я сделался вроде

огромнейшей радиостанции.

Есть тут, правда, принципиальная разница: Ходасевич всю жизнь спрашивает игру о своем праве на существование — как и Маяк, разумеется, — но помимо заполнения времени, или даже убийства его, и помимо чаемой победы над противником есть у него и чисто коммерческий интерес. Маяковского деньги интересуют в последнюю очередь: гонорары — да, выигрыши — нет. Он чаще играет «на позор», «на желание», а к коммерческим играм питает непобедимое отвращение и даже пишет по этому поводу «Стих резкий о рулетке и о железке» (железка или «шмен-де-фер», немудреная карточная игра, была одной из страстей Ходасевича; рулетка — никогда, ибо его не интересует слепой случай).

Удел поэта — за ближнего болей.
Предлагаю
как-нибудь
в вечер хмурый
придти ГПУ и снять «дамбле» —
половину играющих себе,
а другую —
МУРу.

Впрочем, публикации он предпослал две строчки: «Напечатайте, братцы, дайте отыграться»; самоирония понятна, поскольку о его страсти к азартным играм знали все, да и не сам ли он написал за семь лет до того:

А я вчера, не насилуемый никем,
просто,
снял в «железку» по шестой руке
три тысячи двести — со ста.

Игроческие очи из ночи
блестели, как два рубля,
я разгружал кого-то, как настойчивый рабочий
разгружает трюм корабля.

Ирония иронией (стихи сатириконские), но ненависть к скучному труду — вполне искренняя, очень ему с юности присущая.

Но и Ходасевич, никогда не умевший зарабатывать и видевший в картах серьезный источник дохода, и Маяковский, относившийся к деньгам весьма широко и с тринадцатого года не знавший финансовых затруднений, по-пушкински видели в игре не способ наживы, а своеобразный пакт с судьбой, подтверждение собственной удачи, даже правильности пути, если угодно. Происходило это от роковой неуверенности в собственном праве на существование, — а откуда взяться такой уверенности у человека с болезненным, гиперболическим переживанием трагического?

«Страх его постепенно переходит в часы ужаса, и я замечаю, что этот ужас по своей силе совершенно непропорционален тому, что его порождает. Все мелочи вдруг начинают приобретать космическое значение. Залихватский мотив в радиоприемнике среди ночи, запущенный кем-то назло соседям, или запах жареной рыбы, несущийся со двора в открытое окно, приводит его в отчаяние, которому нет ни меры, ни конца. Он его тащит за собой сквозь дни и ночи. И оно растет и душит его» — это Берберова о Ходасевиче.

А ведь как будто Полонская о Маяковском!

3

Тут возникнет, конечно, вопрос об отношении к революции: Маяковский восторженно принял, Ходасевич неутомимо насмехался и в конце концов уехал. С восприятием революции у Ходасевича, однако, все не так просто: отношение поэта к эпохе определяется не тем, что он в ней принимал или не принимал, а тем, как и сколько он в эту эпоху написал. Дореволюционный Ходасевич — поэт третьего ряда, и сколько бы он в «Некрополе» ни цитировал задним числом свои блестящие отповеди Брюсову и шпильки в адрес Белого, по опубликованным инскриптам видно, что он по крайней мере имитировал преклонение и понимал иерархию. Большим поэтом Ходасевича сделала революция, и первые годы после нее — счастливо совпавшие с главной в его жизни любовью. Да, «привил-таки классическую розу к советскому дичку» — но к тому, что ненавидят, классическую розу не прививают, это было бы непозволительным смешением стилей, и ничего хорошего из такого гибрида не вышло бы.

Ходасевич о революции — обо всех революциях — высказался достаточно жестко: «И революции не надо. Ее рассеянная рать одной венчается наградой, одной свободой — торговать». Это, однако, упрек не справа, а слева: Ходасевич искренне жаждал

уничтожения старого мира, страшного мира, как назвал его Блок: апокалиптический пафос присущ ему не в меньшей, а то и в большей мере, чем большинству современников. Революция для Ходасевича недостаточно радикальна, а дорогй она была ему именно тем, что временами напоминала подлинный конец света. Потому он так и полюбил призрачный Петроград, куда в 1919 году переехал из Москвы. Кто не цитировал его восторженных строк о зданиях, обретших стройность и отрешенность дворцов, о первых, еще не безобразных признаках распада? Именно послеоктябрьский Петроград, ДИСК, главная любовь, чувство великого исторического перелома, тютчевское «Блажен, кто посетил сей мир» — всё это сделало Ходасевича одним из лидеров поэтического поколения, в котором были имена куда более громкие. В тяжкий, голодный, звероватый период — с 1917 по 1922 год — многие замолчали, а Ходасевич пережил свой высший взлет: ненавистнику жизни досталось время, когда жизни не стало, врагу быта повезло прожить пять лет без быта, в высшем напряжении чувств, в полном расцвете дара. В России 1918 года было, пожалуй, два счастливых поэта (не забудем, впрочем, и Цветаеву с гениальным борисоглебским циклом, с великими романтическими драмами, писанными для вахтанговцев и для Сонечки): Маяковский — и Ходасевич. Именно от Ходасевича слышим мы в эпоху военного коммунизма много странных, совершенно неожиданных для него слов о благотворности перемен, и даже временами о сочувствии этой революции. Пусть она очень скоро выродилась, но поначалу он симпатизировал ей — и это подтверждается многими красноречивыми цитатами. А всего красноречивее две книги — «Путем зерна» и «Тяжелая лира», которые можно, пожалуй, причислить к самым ценным эстетическим результатам Октябрьского переворота.

Да и не так уж скоро он к этому перевороту охладел. В декабре семнадцатого пишет Садовскому: «Будет у нас честная трудовая страна, страна умных людей, ибо умен только тот, кто трудится. И в конце концов монархист Садовской споется с двухнедельным большевиком Сидором, ибо оба они сидели на земле, — а Рябушинские в кафельном нужнике. Не беда, ежели Садовскому-сыну, праправнуку Лихутина, придется самому потаскать навоз. Только бы не был он европейским аршинником, культурным хамом, военно-промышленным вором. К черту буржуев, говорю я». Ему случалось называть себя даже «приверженным к Совдепии» — эстетически, конечно, а не политически. И отъезд его не в последнюю очередь связан с тем, что вместо апокалипсиса — который и Блока вдохновил — началось то, что тот же Блок называл «марксистской вонью»,

реставрация империи в более убогом варианте, да еще и с нэповским триумфом того самого буржуя, которого Блок, Маяковский и Ходасевич солидарно ненавидели до рвоты.

В 1923 году, в Саарове, Ходасевич пишет — но не публикует — стихотворение о своем разочаровании в русской революции: приведем его полностью, поскольку оно выражает — как всегда у Ходасевича, зло и точно, — настроения многих:

Помню куртки из пахучей кожи
И цинготный запах изо ртов…
А, ей-Богу, были мы похожи
На хороших, честных моряков.

Голодали, мерзли — а боролись.
И к чему ж ты повернул назад?
То ли бы мы пробрались на полюс,
То ли бы пошли погреться в ад.

Ну, и съели б одного, другого:
Кто бы это видел сквозь туман?
А теперь, как вспомнишь, — злое слово
Хочется сказать: «Эх, капитан!»

Повернули — да осволочились.
Нанялись работать на купца.
Даже и не очень откормились —
Только так, поприбыли с лица.

Выползли на берег, точно крабы.
Разве так пристало моряку?
Потрошим вот, как на кухне бабы,
Глупую, вонючую треску.

А купец-то нами помыкает
(Плох сурок, коли попал в капкан),
И тебя не больно уважает,
И на нас плюет. Эх, капитан!

Самому тебе одно осталось:
Греть бока да разводить котят.
Поглядишь — такая, право, жалось.
И к чему ж ты повернул назад?

Обращено это, конечно, не к Ленину — вряд ли Ходасевич

считал его истинным капитаном мирового корабля, первопричиной революционной бури; мы почти не найдем у него ни апологетических, ни саркастических высказываний о Ленине, потому что не в нем дело (он и о Луначарском, и о Каменеве писал только потому, что знал их лично и они ему были смешны). Скорее тут обращение к Богу, который «повернул назад», спас свой мир от гибели — а чего ради? Только и осталось теперь разводить всякую умилительную мелочь, новых людишек нового мирка. Ходасевич здесь странно и почти буквально совпадает с известным хокку Акико Ёсано: «Сказали, что эта дорога меня приведет к океану смерти, и я с пол пути повернул обратно. С тех пор всё тянутся передо мной кривые, глухие, окольные тропы». По Ходасевичу, честный моряк — мертвый моряк.

Маяковский примерно за полгода до Ходасевича написал ровно о том же самом — и не сказать, чтобы сильно плоше («Спросили раз меня: вы любите ли НЭП?»). Чувства выражены сходные, и с той же силой, и с прежним сатирическим блеском — но Маяковский не был бы Маяковским, если бы и здесь не призвал к борьбе, сопротивлению, к тому, чтобы добить врага его же оружием… Очень может быть, что его стихи подняли настроение многим разочарованным, но эстетически он, конечно, Ходасевичу проигрывает, поскольку отчаяние всегда выигрышнее надежды, если, конечно, речь о поэзии, а не о повседневной практике.

Многие товарищи повесили нос.
— Бросьте, товарищи!
Очень не умно-с.

На арену!
С купцами сражаться иди!
Надо счетами бить учиться.
Пусть «всерьез и надолго»,
но там,
впереди,
может новый Октябрь случиться.

Весьма любопытно, что новая жизнь Маяковскому (как и Ходасевичу) кажется отвратительнее прежней, дореволюционной: в той хоть какая-то честность была, а нынче всё — сплошная имитация:

С Адама буржую пролетарий не мил.
Но раньше побаивался —

как бы не сбросили;
хамил, конечно,
но в меру хамил —
а то
революций не оберешься после.

Да и то
в Октябре
пролетарская голь
из-под ихнего пуза-груза —
продралась
и загнала осиновый кол
в кругосветное ихнее пузо.

И вот,
Вечекой,
Эмчекою вынянчена,
вчера пресмыкавшаяся тварь еще —
трехэтажным «нэпом» улюлюкает нынче нам:
«Погодите, голубчики!
Попались, товарищи!»

Против их
инженерски-бухгалтерских числ
не попрешь, с винтовкою выйдя.
Продувным арифметикам ихним учись —
стиснув зубы и ненавидя.
<…>
Не нравится-то, не нравится,
а черт их знает,
как с ними справиться.

Раньше
был буржуй
и жирен
и толст,
драл на сотню — сотню,
на тыщи — тыщи.
Но зато,
в «Мерилизах» тебе
и пальто-с,
и гвоздишки,
и сапожищи.

А теперь буржуазия!
Что делает она?
Ни тебе сапог,
ни ситец,
ни гвоздь!
Она —
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость.

Надо сказать, эта блестящая характеристика применима ко всему, что тут делалось после революции: империя возрождалась, хотя и в карикатурном виде, с куда более тупой и тотальной цензурой, с деградировавшей и разросшейся бюрократией, с масскультом, который был много хуже «Санина». Но скажем печальную вещь — о большинстве послереволюционных поэм Маяковского можно сказать теми же словами. Сравните «Облако» и «Хорошо», сопоставьте хоть «Во весь голос» и «Трагедию» — это оно и есть: из мухи делать слона и продавать слоновую кость. Гений есть гений, даже когда толком не сознает, на кого направлены его удары.

Маяковский вместе со своим кораблем повернул обратно. Отсюда и «кривые, глухие, окольные тропы». Очень может быть, что этого-то Ходасевич и не простил — ведь для него Маяковский был именно практиком, ушлым малым; конечно, дело тут не в материальной выгоде, а в чем-то большем, — в литературной славе, например, — но во всем, что делает и пишет Маяковский, Ходасевич видит именно корысть. Он не хочет понимать, что стратегия Маяковского тоже самоубийственна, что его путь — внешне вполне благополучный и даже конформистский — еще трагичнее и обреченнее, чем эмигрантское прозябание. По-разному можно гибнуть — но Ходасевич, впрочем, никогда, даже перед лицом смерти, не проявлял уважения к чужой гибели и тем более к чужой стратегии. «Только тот мне брат, — говорил он перед смертью, — кто мучился, как я». Как я — а не иначе.

4

Тынянов в «Промежутке» (где о Ходасевиче сказано бегло и скептично) сказал о Маяковском едва ли не самые точные слова:

«Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих

завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVHI века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. <…> Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVHI веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей». Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла».

Но это же прямо о Ходасевиче, который своей гипертрофированной, демонстративной архаикой отвечает на тот же вызов! Ходасевич, написавший романизированную биографию Державина, — вероятно, лучшую, — точно так же протягивает руку XVIII веку, оттуда выводит свою линию: «Но первый звук Хотинской оды нам первым звуком жизни стал». Четные века в России — в силу разных причин, о которых здесь говорить не место, — всегда революционны, тектоничны, всегда рвут с наследием более спокойных, плавно-эволюционных времен; цикл наш не столетний, а двухсотлетний, но в нечетные столетия колебания затихают и все происходит вполруки. Архаика Ходасевича — такой же вызов обыденному языку эпохи, как словотворчество Маяковского. Порыв к за-человеческому, над-человеческому — один и тот же: «Здесь, на горошине Земли, будь или ангел, или демон». И поэма Маяковского «Человек» — о сверхчеловеке, а никак не о мирном обывателе. Демоном он и называет себя — только новым, в желтых ботинках. И восторг перед этой своей надчеловеческой природой у Ходасевича тот же, хотя и сдобрен изрядной дозой желчной самоиронии: «Я сам себе целую руки, сам на себя не нагляжусь» — это ли не «слаще слюны моей сока»?

Тынянов не увидел стратегии Ходасевича, не оценил его обращения к державинской поэтике, не заметил классической розы на стволе советского дичка — и вообще, кажется, проигнорировал этого современника. Больше того: он этому игнорированию подобрал методологическое обоснование:

«Возможно, что через 20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили. «Недооценки» современников всегда сомнительный пункт. Их «слепота» совершенно сознательна. (Это относится даже к таким недооценкам, как недооценка Тютчева в XIX веке.) Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что

хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право. (Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл.)»

Именно за это — думаю, другой причины не доищемся, хотя формальный метод отталкивал Ходасевича как таковой, — ему и прилетело с такой силой за «Восковую персону»; и это еще один случай, когда личная обида совершенно заслонила Ходасевичу реальный масштаб оппонента: «Для развития самых идей формализма Тыняновым не сделано ничего. Судьба сулила ему быть эпигоном школы, в задорном словаре которой не было более бранного слова, чем эпигон». Можно не уважать формальный метод, но желательно по крайней мере знать, кто был его основоположником; вообще хорошо бывает разбираться в предмете — полистать для примера хоть «Проблему стихового языка», а уж потом определять место Тынянова в истории литературоведения. Но Ходасевича в иные моменты объективность не интересовала вовсе — и это тоже роднит его с Маяковским, который часто не читал тех, с кем полемизировал.

«Но дарования художественного у него нет. Его новый прием оказался простою вычурой, насильно вымученной и не вяжущейся с предметом». Это сказано, напомним, о «Восковой персоне», смысла которой Ходасевич не увидал вообще: ему неясно, с какой стати Тынянов в 1932 году обращается к 1725-му, и надо было, вероятно, жить в России, чтобы заметить связь одной эпохи исторического окостенения, послереволюционного замерзания — с другой. Вероятно, ему и пастернаковское «Столетье с лишним — не вчера» ничего не сказало о параллелях николаевской России со сталинской, послепетровской России — с Россией начала тридцатых (а ведь уже в «Высокой болезни» сказано было о петровском масштабе ленинских преобразований, и немудрено, что окостеневающая, застывающая эпоха слишком живо напоминала сумерки Петра). Всего и надо было — вчитаться; но Ходасевич так презирал Тынянова, что где уж ему было вчитываться. Он ведь не намеки ловил, а оценивал, как ему казалось, чистое литературное качество. На самом деле он сводил счеты за «Промежуток», в котором державинская стратегия Маяковского обозначена, а про Ходасевича не сказано ни слова. Даром что XVIII век — их общий источник.

Трудно сказать, читал ли Маяковский «Декольтированную лошадь», а если читал — включил бы он ее в экспозицию «Двадцати лет работы» как доказательство эмигрантской ненависти к себе или побоялся бы фельетонной хлесткости Ходасевича. Процитируешь — еще пристанет… Но трудно

спорить с тем, что из всего написанного о Маяковском эта статья наименее доказательна и наиболее несправедлива: в ней, против воли Ходасевича, чувствуется живая, неподдельная зависть. Шубинский, автор первой русской биографии Ходасевича, справедливо замечает, что даже памфлет Шенгели не в пример основательнее.

«Маяковский никогда, ни единой секунды не был новатором, «революционером» в литературе, хотя выдавал себя за такового и хотя чуть ли не все его таковым считали. Напротив, нет в нынешней русской литературе большего «контрреволюционера» (я не сказал — консерватора)… Маяковский молча произвел самую решительную контрреволюцию внутри хлебниковской революции. В самом основном, в том пункте, где заключался весь пафос, весь (положим — бессмысленный) смысл хлебниковского восстания в борьбе против содержания, — Маяковский пошел хуже чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию. Было у футуристов некое «безумство храбрых» Они шли до конца. Маяковский не только не пошел с ними, не только не разделил их гибельной участи, но и постепенно сумел, так сказать, перевести капитал футуризма на свое имя. Сохранив славу новатора и революционера, уничтожил то самое, во имя чего было выкинуто знамя переворота. По отношению к революции футуристов Маяковский стал нэпманом».

«Нэпман» для Ходасевича — самый обидный ярлык, он и для Маяковского особенно обиден, — не покидает ощущение, что Ходасевич отлично знает, как больнее всего уязвить поэта, ибо чувствует его изнутри; так больнее всего ранит кровный родственник — «враги человеку домашние его»! Со стороны все обвинения Ходасевича убедительны, даже логичны — разве Пастернак инкриминировал Маяковскому не то же самое? «И вы с прописями о нефти! Теряясь и оторопев, я думаю о терапевте, который вернул бы вам гнев». Был борец, а стал защитник новой буржуазии! Но Ходасевич не может не знать — следит же он за творчеством критикуемого автора, вот и пятый том сочинений упомянул, — что как раз на эту новую буржуазию Маяковский обрушивается всей мощью; что и дореволюционный, и пореволюционный обыватель ему омерзительны, и второй, может быть, хуже; что бичевать бюрократизм — как раз и значит ополчаться на ожиревших грабителей награбленного! Кроме того, попытки поссорить Маяковского с друзьями его молодости — уехавшим Бурлюком, умершим Хлебниковым, замолчавшим Крученых — искусственны и неосновательны. В поэзии Маяковского — и до-, и послеоктябрьской — нет ничего, что противоречило бы литературным и моральным установкам

Хлебникова, который, кстати, тоже не отличался особой щепетильностью:

Стариков со звездой,
Нагишом бы погнать,
Ясноликую знать.
Все господское стадо,
Что украинский скот,
Толстых, седых,
Молодых и худых,
Нагишом бы все снять,
И сановное стадо,
И сановную знать,
Голяком бы погнать,
Чтобы бич бы свистал,
В звездах гром громыхал.
Где пощада? Где пощада?

Это из кантаты «Настоящее», из которой пришло потом блоковское «полосну, полосну». Видеть в Хлебникове исключительно блаженного, «гениального кретина» — близорукость непозволительная для серьезного критика, извиняемая только тем, что она намеренна, сознательна. Маяковский — прямой продолжатель футуристов, и ЛЕФ не отрицает футуристический опыт, а распространяет его на весь постреволюционный быт, требует слияния искусства с жизнью в ущерб эстетике, но уж по крайней мере конформизмом и буржуазностью здесь не пахнет. Я не говорю о том, каким безмерным упрощением было утверждение Ходасевича о футуристическом отрыве формы от содержания, — это именно сознательное оскорбление, а не анализ. Но главный пафос статьи Ходасевича, — написанной как раз в том 1927 году, когда Маяковский напечатал несколько бесспорных трагических шедевров и опроверг разговоры о своем закате, — вполне очевиден: Ходасевич не прощает Маяковскому того, что тот выбрал жизнь. То есть повернул с полдороги к океану смерти. Пошел с той революцией — недореволюцией по сути, — которая выродилась. Вместо того чтобы, — как скажет позднее Пастернак, — «гибнуть откровенно».

Но Маяковский погиб, а Ходасевич выжил.

Впрочем, и это не заставило Ходасевича устыдиться. Смерть для него не аргумент и ничего не списывает. Странно, что он, не простивший себе самоубийства Муни («Мне лет шесть не спится тоже»), самоубийство Маяковского вообще не принимает в расчет:

даже Сельвинский устыдился сказать: «Труп врага хорошо пахнет», а Ходасевич — хоть бы что. В некрологе он повторил большую часть статьи трехлетней давности, хотя, по подсчетам Богомолова, вдумчиво изучившего его рабочий график, неделю перед этим думал, не решаясь опубликовать памфлет вместо некролога. Победили соображения литературные и личные, этические были отброшены. Да и то сказать — что значит для сноба смерть, тем более чужая? Он и своей не боялся. «Будь или ангел, или демон». Муравьиный спирт вместо крови, как сказал Шкловский. Больную жену бросил, ничего не сказал, уехал с молодой возлюбленной, заботы о брошенной жене поручил Чуковскому, которого потом оплевал в заграничных фельетонах, — но ведь он и не претендовал на мораль, и считал себя падшим, и, правду сказать, любовался этим, целую поэтику на этом построил. Тиняковских глубин падения, конечно, не достиг, но, кажется, Тиняковым интересовался не зря. А то, можно подумать, Маяк много церемонился с мертвыми противниками или помнил о добрых нравах литературы, когда травил Пильняка, Замятина, того же Булгакова, когда тому же Чуковскому говорил — жалко, мол, что вашу дочь не сослали в Нарым! Близнецы, чего там; самые верные дети Серебряного века.

5

Но одно разделяет их с Маяковским безоговорочно — это особенно ясно видно там, где они скрыто, никогда не напрямую, полемизируют. В 1923 году Маяковский написал (а 8 февраля 1924 года в «Огоньке» напечатал) стихотворение «Киноповетрие» (первоначальное название — «О развлечениях Европы»).

Не вы,
я уверен, —
не вы,
я знаю, —
над вами
смеется товарищ Шарло.
Жирноживотые.
Лобоузкие.
Европейцы,
на чем у вас пудры пыльца?
Разве
эти
чаплинские усики —

не всё,
что у Европы
осталось от лица?

Тут, конечно, обычная его ненависть к жирным с их желеобразными подбородками и — шире — к обывателю вообще. Присутствует и чрезвычайно характерная для русской поэзии солидарность с Чаплином; нигде в мире ему не посвящали столько лирических стихов и песен, вспомнить хоть «Чарли Чаплин» Мандельштама или «Памяти Чаплина» Евтушенко, но, думается, русской поэзии здесь сослужила дурную службу традиционная любовь и жалость к маленькому человеку. Чаплин, в общем, не совсем про то, а временами и совсем не про то. Он сентиментален ровно в той степени, в какой это позволяет еще жестче, еще беспощаднее посмеяться; приписывать ему жалость к маленькому человеку не стоит — мсье Верду из его лучшего и уж во всяком случае самого совершенного фильма тоже маленький человек и притом безжалостный убийца, почему эту картину, так виртуозно сделанную, и не приняли по обе стороны океана. Михаил Трофименков не так уж и преувеличивал, когда писал о холодном и даже, пожалуй, лощеном лице женоненавистника и мизантропа, которое высовывается вдруг из-за почти приросшей маски маленького бродяжки. Чаплин вовсе не такой друг угнетенных и защитник бедных, каким его привыкли изображать в СССР; в «Новых временах» он весьма жестко иронизировал над социалистической утопией. Маяковский идеализировал его напрасно — так же наивно, в сущности, как и в случае с Пикассо, которому он от души предлагал перебираться в Москву и расписывать здания к первомайским праздникам: у нас, мол, свобода без ограничений! Пикассо так ни разу и не приехал в Советскую Россию, равно как и Чаплин, всё про нее понимавший; и когда Маяк видел в комедиях Чаплина чуть ли не обещание мировой революции — «Будет — не соусом, будет — не в фильме!» — его подводила не только вера в революционную суть любого кинематографа, роднейшего из искусств, а еще и трогательное желание в любом настоящем художнике видеть идейного союзника. Ходасевич, кажется, гораздо адекватнее оценивал «идиотства Шарло», когда прямо, не стесняясь, ответил Маяковскому в «Балладе» 1925 года:

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло,
А он сейчас разинет рот
Пред идиотствами Шарло.

Но этот самый обыватель, который «разинет рот», вызывает у Ходасевича не отвращение (у Маяковского-то над Чаплином хохочут «жирноживотые, лобоузкие»), а глубочайшее сострадание, чувство непонятной вины. Герой Ходасевича вроде бы ничем не виноват перед безруким ветераном и его беременной женой. Но этот герой отчего-то уверен, что когда он будет жариться в аду — безрукий сможет в раю пожалеть о нем, облегчить его участь! По Маяковскому, обыватели Европы навеки прокляты; по Ходасевичу, прокляты именно поэты — а обыватели в своем раю смогут уронить перышко «с прохладнейших высот». Ходасевич понимает, что проклят — «за жизнь надменную мою», — а у Маяковского и намека на это нет, и не только в откровенно агитационном «Киноповетрии», айв серьезных вещах вроде «Про это». Там, конечно, заходит речь о посмертной муке, которая станет лишь продолжением прижизненной, но допустить, что поэт будет в аду, а обыватели в раю…

Хотя постойте. Есть ведь и у Маяковского это допущение. Рай-то уж точно не для него:

И когда это солнце разжиревшим боровом
Взойдет над грядущим без нищих и калек —
Я
уже сгнию,
умерший под забором
Вместе с десятком моих коллег.

А в «прохладнейшем раю», по Ходасевичу, кто же у него оказывается? Присыпкин, Пьер Скрипкин, помещенный в стеклянный, прозрачный, идеальный зверинец. В будущей энциклопедии, хотя бы среди пережитков, упоминается Булгаков. О Маяковском там нет ни слова. В семнадцатом году он допускал, что его именем будет названа улица Жуковского. Десять лет спустя, в «Клопе», и мысли нет ни о каком увековечении. Пролетарскому поэту предписана скромность.

Важно в этом противопоставлении одно: Ходасевич, известный своей надменностью, жалеет обывателя, ибо, как сказано в одном из писем к Берберовой, «все люди лучше, чем литераторы». Для Маяковского художник — звание, оправдывающее всё, и обывателю, всегда сытому, он не сочувствует ни секунды. Безрукий со своей беременной женой, если не хотят бороться за свои права, не вызывают у него ни малейшего сострадания: осмысленность и наполненность жизни

— вопрос личного выбора.

И вот что странно: как же Ходасевич, — всегда считавший себя проклятым, никогда не претендовавший на моральность, вечно занимавший место отверженного среди отверженных, — никогда не поддался соблазну самоубийства? Уж сколько он с этим играл, как вокруг этого ходил, едва ли не чаще, чем Маяковский, — мы знаем об этом из собственных его свидетельств (он рассказывает в «Некрополе», как сумел его спасти вовремя примчавшийся Муни), из воспоминаний Берберовой («Не открыть ли газку?», не говоря уж о вечно соблазняющем прыжке из окна), — и все-таки никогда этому соблазну не поддался. Может быть, как раз потому, что внутреннего конфликта такой силы, какой в конце концов привел Маяковского к катастрофе, — у него не было: он с готовностью признавал себя последним из последних, безоговорочно первенствуя в эмигрантской поэзии, но ни за что не борясь в жизни. Первый среди маргиналов, лидер среди отверженных — это ниша трагическая, но по-своему комфортная: «в роскошной нищете». Маяковский никогда бы на это не пошел — и вот почему все проигрыши Ходасевича, хотя бы и в орлянку, стратегически обернулись выигрышами.

А Ходасевич умер героически, в 1939 году, от рака печени, без единой жалобы. Сноб живет безнравственно, хотя какие уж тут в XX веке разговоры о морали, а умирает героем, потому что ему небезразлично, как он выглядит. В этом и причина, что Горький не мог закончить «Жизнь Клима Самгина», герой которой так явно списан с Ходасевича. В сущности, вещь и задумывалась для расправы над ним — всегда правым и притом вовсе не таким умным и одаренным, каким он умудрялся выглядеть на фоне инфантильных, инфернальных, романтических детей Серебряного века. Скептик всегда умен, но внимание современников приковано не к нему. Он будет прав потом, когда напишет «Некрополь». Претензии Горького к Самгину вполне убедительны, не понимает он одного — что этот пустой Самгин не может умереть на улице, затоптанный рабочей демонстрацией. Он умрет героем, ничего не поделаешь, потому что ему не все равно, как на него смотрят и что о нем говорят. Его, в сущности, только это и интересует. Написать Самгину героическую смерть — хотя бы и в нищей парижской больнице — было выше горьковских сил.

6

И еще одно: их женщин часто называли «миссис Серебряный

век», и в обоих случаях это была пошлость, но и Нина Берберова, и Лиля Брик с равным правом могут претендовать на звание символа эпохи. Есть нечто общее в этих столь несхожих романах — притом что Маяковский всегда играл при Лиле роль младшего (да младшим и был), а Ходасевич оставался безоговорочно старшим и, бесспорно, играл в этих отношениях первую скрипку, даже когда к 1932 году оказался практически беспомощен, безнадежно подавлен. Общего тут, пожалуй, только то, что обе эти женщины любили расти и меняться, и страстно желали шагать в ногу с веком, и это им удавалось; обе были фантастически адаптивны и чрезвычайно умны, — и этот ум помешал Нине и Лиле создать нечто в искусстве, хотя у Берберовой, безусловно, литературный талант был. Но ведь и у Лили Брик, судя по мемуарам и дневникам, есть искусство точных формулировок и пластический дар, — просто ее всегда больше интересовало жизнетворчество.

В общем, это, конечно, роман поэта с жизнью — с жизнью вообще и с жизнью собственной. Жизнь Ходасевича, что говорить, была более талантливой и менее вульгарной. От обоих, как это всегда бывает, она ушла — но Ходасевич с ней расстался мирно. В случае же Маяковского не обошлось без предсказанного в «Человеке» двойного самоубийства: «Так и валялись тело на теле».

И тем страннее, что главное любовное стихотворение Ходасевича называется «К Лиле», и полно оно совершенно маяковских гипербол:

Скорее челюстью своей
Поднимет солнце муравей;
Скорей вода с огнем смесится;
Кентаврова скорее кровь
В бальзам целебный обратится, —
Чем наша кончится любовь.

Никакого загробного примирения, конечно. Когда гремит гром и блещут молнии — это на том свете Маяковский с Ходасевичем играют в орлянку. Если же говорить серьезно, вечная борьба двух литературных стратегий продолжается всерьез, и посмертно примирив и уравняв их, мы унизили бы обоих.

АМЕРИКА

1

Великий пародист Александр Архангельский после публикации американских стихов изобразил «Мое открытие Америки» так:

Пропер океаном.
Приехал.
Стоп!
Открыл Америку
в Нью-Йорке
на крыше.
Сверху смотрю —
это ж наш Конотоп!
Только в тысячу раз
шире и выше.

Городишко,
конечно,
Москвы хужей.
Нет Госиздата —
все банки да баночки.
Дома,
доложу вам,
по сто этажей.
Танцуют
фокстрот
американочки.

А мне
на них
свысока
наплевать.
Известное дело —
буржуйская лавочка.
Плюну раз —
мамочка-мать!
Плюну другой —
мать моя, мамочка!

Танцуют буржуи,
и хоть бы хны.
Видать, не привыкли
к гостю московскому.
У меня
уже
не хватило
слюны.
Шлите почтой:
Нью-Йорк — Маяковскому.

Тут все очень точно — возникает даже крамольная мысль, что большую часть американских текстов (кроме, пожалуй, «Барышни и Вульворта», начала «Нит гедайге» и середины «Бруклинского моста») можно было вовсе не писать: пять строф Архангельского заменяют их полностью. Иное дело проза: автор этих строк уже писал о том, что одним из надежнейших критериев оценки поэта служит именно качество его прозы. Маяковский, увы, так и не написал романа, но очерки его превосходны: пластичны, экономны, полны афористичных определений и прекрасных шуток (чего стоит «манго — шарж на банан с большой волосатой косточкой»). Как ни парадоксально, в стихах отчетливо идеологическое задание, без которого было не выстроить лирический сюжет; в прозе он свободнее — от дневника фабула не требуется. Из всех русских травелогов «Мое открытие Америки» едва ли не самый сжатый и, вероятно, самый растерянный: автор все время признает, что из-за незнания языка во многом не разобрался. «Без языка» вообще путешествовать трудно, разве что в Антарктику, — муки поэта, запертого в стенах родного наречия, он с убийственной силой описал в рассказе «Как я ее рассмешил»: «Переведи им, — ору я Бурлюку, — что если бы знали они русский, я мог бы, не портя манишек, прибить их языком к крестам их собственных подтяжек, я поворачивал бы на вертеле языка всю эту насекомую коллекцию…» Чувствуется, однако, некоторая свежесть, стыдливая радость от знакомства с другим миром, с просторными пейзажами, небывалыми дождями и кактусами. В стихах: «А на что мне это все?» В прозе — восторг перед Атлантикой, небоскребами и светляками. В прозе поэт проговаривается, в стихах надо выстраивать лирического героя, а в прозе необязательно. В американских стихах Маяковский почти всегда ворчлив или тосклив, а в прозе иногда по-мальчишески восторжен. И все путешествие прошло под этим знаком: поверхностный эмоциональный восторг новизны — и сплошная

тоска, неспособность ответить на главное, не находящая разрешения в этой новизне.

2

Маяковский попал в Америку с третьей попытки, и в последний момент судьба попыталась помешать ему особенно насмешливо: 10 июня 1925 года в парижском отеле «Истрия», где он всегда останавливался, его обокрали, вытащив из кармана пиджака бумажник с лилиной карточкой и 25 тысячами франков. «Вор снял номер против меня в Истрие, и когда я на двадцать секунд вышел по делам моего живота, он с необычайной талантливостью вытащил у меня все деньги и бумажники (с твоей карточкой со всеми бумагами) и скрылся из номера в неизвестном направлении. Все мои заявления не привели ни к чему, только по приметам сказали, что это очень известный по этим делам вор» (письмо Лиле от 19–20 июня). Янгфельдт предполагает, что Маяковский, может статься, деньги просто проиграл, как незадолго до того в Москве. Эльза, впрочем, очень уж достоверно рассказывает о том, как он стал даже не белого, а серого цвета, сунув руку в карман и не найдя бумажника.

Впрочем, как большинство невротиков, он немедленно принялся выправлять положение: влез в долги, набрал денег у кого мог, а торгпредство отправило в Москву телеграмму: «Находящегося Париже отправляющегося Мексику Маяковского обокрали. Пароход уходит девятнадцатого билет куплен. Торгпредство ознакомившись заключенным им Госиздатом договором Полное собрание сочинений согласно выплатить Маяковскому сейчас двести червонцев с тем чтобы вы в ноябре декабре удержали причитающиеся ему эти месяцы двести червонцев каковые переведите нам не позже конца декабря сего года. Телеграфируйте немедленно согласие». Госиздат согласился, и 21 июня Маяковский, имея в кармане 21 тысячу франков, отплыл на пароходе «Espagne» в Мексику.

Предпоследняя суша, которую предстояло ему увидеть перед неделей трансатлантического рейса, — Испания, порт Сантандер. Сойти на берег ему не разрешалось, поскольку у Испании с Советским Союзом все еще не было дипломатических отношений. Это не помешало Маяковскому написать испанское стихотворение, довольно мрачное, впрочем:

Ты — я думал —
райский сад.

Ложь
подпивших бардов.
Нет —
живьем я вижу
склад
«ЛЕОПОЛЬДО ПАРДО».

Только это он и видел с парохода. Далее перечисляется набор испанских штампов:

Чернь волос
в цветах горит.
Щеки в шаль орамив,
сотня с лишним
сеньорит
машет веерами.
Кастаньеты гонят сонь.
Визги…
пенье…
страсти.
А на что мне это все?
Как собаке — здрасьте!

Дело, видимо, не в том, что он таким образом себя утешал (мол, не пускаете — не больно и надо), а в том, что от себя уезжать бесполезно: лейтмотивом этой поездки, сколь ни ужасно, будет скука. Ничто его не радует, все противны, — иногда только эта скука переходит в более высокий регистр, становясь настоящей «божьей тоской», как называла это Ахматова. Вообще же он большую часть 1925 года мрачен, угрюм, неприветлив, и величие океана его не впечатляет вовсе («Атлантический океан есть дело воображения»). Напротив, появляется «Мелкая философия на глубоких местах», одно из самых безнадежных его стихотворений. Поистине, «12 дней воды это хорошо для рыб и для профессионалов открывателей, а для сухопутных это много».

Годы — чайки.
Вылетят в ряд —
и в воду —
брюшко рыбешкой пичкать.
Скрылись чайки.
В сущности говоря,
где птички?

Я родился,
рос,
кормили соскою, —
жил,
работал,
стал староват…
Вот и жизнь пройдет,
как прошли Азорские
острова.

Последние строчки «Мелкой философии» ушли в обиходную речь, даром что подавляющее большинство его сограждан никаких Азорских островов не видели отроду, да не очень и скучали по ним. Почему выраженное им чувство оказалось столь универсально? Вероятно, потому, что жизнь примерно так и проходит, как Азорские острова: как что-то далекое, чего мы так и не увидели… а может, оно и не нужно было. Азорские острова — архипелаг вулканического происхождения, известный несколькими эндемиками да еще тем, что там по подозрению в пиратстве на обратном пути из Америки был арестован Христофор Колумб. Так что называется красиво, и хотелось бы, наверное, повидать… но, в сущности, ничего особенного. Вот и всё так. Фраза «В сущности говоря, где птички?» принадлежит отцу Брика. Лиля в воспоминаниях осторожно пишет, что «в 1923 году Маяковский увлекся птицами» — с чего бы? Маяковский не Багрицкий, птицами не интересовался, просто посылал их Лиле во время затворничества, в дни работы над «Про это». А когда отношения наладились — выпустил. Тогда и была сказана фраза, которая Маяковскому запомнилась и попала наконец в стихи.

Перед Мексикой остановились на Кубе, где Маяковский провел день и написал по впечатлениям два стихотворения — «Блэк энд уайт» и «Сифилис». Оба появились уже по возвращении в Москву. Там наконец пригодилась цитата, о которой Маяковский просил: «Асейчиков, продайте мне строчку. Или подарите, если забогатели. Вот эту — «От этой грязи отмоешься разве?» Зачем — еще не знаю, но очень зачем-то нужна». Асеев подарил, благо строчка была из проходного стиха о беспризорниках, и она стала внутренним монологом негра Билли: «От этой грязи скроешься разве? Разве бы стали ходить на голове, и то намели бы больше грязи: волосьев тыщи, а ног две». Это тоже не бог весть какие стихи — и первый из двух случаев, когда Маяковский вступился за уборщиков и уборщиц: четыре года

спустя в «Парижанке» он опишет девушку из парижского общественного сортира, которая «подаст пипифакс и лужу подотрет». Разумеется, в Советской России такое унижение было бы невозможно: возле советской конторы никто не стоит со щеткой (тем более негр), а в советском клозете никто не подаст пипифакса. Наивность этих агиток вполне искупается, однако, их риторической убедительностью: «Белый ест ананас спелый, черный — гнилью моченый. Белую работу делает белый, черную работу — черный». Или: «Очень трудно в Париже женщине, если женщина не продается, а служит». Любопытно, что в Нью-Йорке, на Кубе, в Париже Маяковскому для подчеркивания социальной несправедливости нужны либо чернорабочие, либо уборщицы, либо офисные рабы. Разумеется, советский пролетарий не имеет с рабом ничего общего. Как он себя в этом убеждал — уму непостижимо. Вероятно, искренне верил, что когда «под старою телегою рабочие лежат», они не матерятся, а горячо себя уговаривают: «Через четыре года здесь будет город-сад». Вообще увидеть в Гаване одного только Вилли, стоящего со щеткой, — и тут же выдумать историю о том, как он спрашивает работодателя: «Почему и сахар, белый-белый, должен делать черный негр?» — значит действительно страшно сузить собственное зрение; но «мерещится мне всюду драма», сказал о себе еще его любимец Некрасов. Зато при появлении первых лодчонок, торгующих «местной картошкой — ананасами», он испытал краткий прилив национальной гордости: «На двух конкурирующих лодках два гаванца ругались на чисто русском языке: «Куда ты прешь со своей ананасиной, мать твою…».

Ночная дорога из Веракруса в Мехико-сити — кажется, первое за все путешествие, что по-настоящему понравилось ему. Это было наконец новое, ни на что не похожее: «В совершенно синей, ультрамариновой ночи черные тела пальм — совсем длинноволосые богемцы-художники.

Небо и земля сливаются. И вверху и внизу звезды.

Два комплекта. Вверху неподвижные и общедоступные небесные светила, внизу ползущие и летающие звезды светляков. <…>

Я встал рано. Вышел на площадку.

Было все наоборот.

Такой земли я не видал и не думал, что такие земли бывают.

На фоне красного восхода, сами окрапленные красным, стояли кактусы. Одни кактусы. Огромными ушами в бородавках вслушивался нопаль, любимый деликатес ослов. Длинными кухонными ножами, начинающимися из одного места, вырастал могей. Его перегоняют в полупиво-полуводку — «пульке», спаивая

голодных индейцев.

А за нопалем и могеем, в пять человеческих ростов, еще какой-то сросшийся трубами, как орган консерватории, только темно-зеленый, в иголках и шишках».

Он посетил кинематограф (смотрел американские вестерны), «батаклан» (стриптиз-клуб, где главный номер — вращение задом — изящно назвал изнанкой танца живота) и бой быков. О последнем оставил чрезвычайно красочную зарисовку — вероятно, самое откровенное в американском очерке:

«Я испытал высшую радость: бык сумел воткнуть рог между человечьими ребрами, мстя за товарищей-быков.

Человека вынесли.

Никто на него не обратил внимания.

Я не мог и не хотел видеть, как вынесли шпагу главному убийце и он втыкал ее в бычье сердце. Только по бешеному грохоту толпы я понял, что дело сделано.

Внизу уже ждали тушу с ножами сдиратели шкур.

Единственное, о чем я жалел, это о том, что нельзя установить на бычьих рогах пулеметов и нельзя его выдрессировать стрелять.

Почему нужно жалеть такое человечество?»

Сравните: «Мы и отца обольем керосином, и в улицу пустим — для иллюминаций» или «Стар — убивать. На пепельницы черепа». Человека ему не жалко, а быка жалко. Как-то он действительно не совсем человек. Страус, по автохарактеристике. Правда, он, в отличие от Есенина, никогда бы не пошел смотреть на расстрелы — если жалко быка, можно себе представить его эмоции при виде казни; но вот человека, которого бык пропорол, ему не жалко вовсе. В чем-то он тут совпадает с Блоком, который, узнав о гибели «Титаника», записывает: «Есть еще океан».

Но в общем Мексика ему скорее понравилась — даром что грязна, плохо организована, дышит вонью гнилого банана и ананаса. Дело даже не в экзотике, а, так сказать, в напряжении жизни:

Там доблести —
скачут,
коня загоня,
в пятак
попадают
из кольта,
и скачет конь,
и брюхо коня
о колкий кактус исколото.

Он рассчитывал получить американскую визу в Мексике — думал, что это будет проще, и не ошибся: 24 июля ему в Мексике выдали американскую визу на полгода. Правда, для этого в заявлении пришлось указать, что он художник, рекламщик «Резинотреста» и едет в Штаты организовывать свою выставку. Потребовали 500 долларов залога. Маяковский взял их в долг в советском посольстве в Мехико, которое открылось на улице дель Рио, 37, за год до того, когда Мексика признала СССР. Он дал интервью местному «Эксцельсиору» (переводил первый секретарь посольства Виктор Волынский, присутствовал Диего Ривера) и сообщил, что планирует написать о Мексике книгу: «Русских очень интересует мексиканский темперамент». Интервью проходило на крыше посольства. Возникла некая двусмысленность — у Маяковского поинтересовались, не встречал ли его в Веракрусе Хуан Проаль, создатель замечательной организации неплательщиков («Мексиканец въезжает в квартиру и выкидывает флаг. Это значит: «Въехал с удовольствием, а за квартиру платить не буду»). Встречал его, однако, другой Проаль — друг Риверы Эрон.

За мексиканский месяц он успел многое: подружился с Риверой, восхищался его фресками, познакомился с министром просвещения Мануэлем Пуигом Касауранком, очаровал всех в консульстве, выслушал десятки экзотических рассказов о мексиканских революциях и переворотах (часто с восхищением повторял цифру — 37 президентов за 30 лет, пять конституций!), записал предание о мексиканском флаге, раскрашенном в честь арбуза (революционеры ели арбуз, вспомнили, что флага у них еще нет, и тут же придумали — зеленый, белый, красный). Купил расписной мексиканский платок, который повесил потом в кабинете — это было там единственное украшение. Мексиканская поэзия ему не понравилась — даже революционеры пишут главным образом о любовных утехах, называя своих женщин нубийскими львицами. Темы борьбы и труда не отражены вовсе.

Насчет желания уехать — или остаться подольше — однозначно сказать трудно: Лиле он жаловался на скуку, мексиканским друзьям говорил, что хорошо бы выбраться в джунгли. Этой мечтой заканчивается и очерк о Мексике: «Я хочу еще быть в Мексике, пройти с товарищем Хайкисом еще Мореном намеченную для нас дорогу: из Мехико-сити в Вера-Круц, оттуда два дня на юг поездом, день на лошадях — и в непроезженный тропический лес с попугаями без счастья и с обезьянами без жилетов».

Думаешь иной раз — не в Париже спасли бы его от самоубийства, как полагал, скажем, Юлиан Семенов, а здесь, в Мексике. Она была для него тем же, чем Африка для Гумилева: мечтой о первозданном мире, еще хранящем жар рук Творца. Тут бы ему осуществиться, а не в «снеговой уродине», тут, где письма к полузнакомой женщине подписывают «целую следы ваших ног», среди естественного гиперболизма кактусов и страстей. Тут бы он не соскучился.

ДЛЯ ЧЕГО ПИШУ НЕ РОМАН.

Как это было бы прекрасно, и как легко в это поверить! Представить Маяковского оставшимся в Латинской Америке.

Работу нашел бы. В крайнем случае играл бы в карты, а еще лучше на бильярде, содержа на выигрыши всю мексиканскую компартию.

А в пятьдесят пятом они приметили бы друг друга, ведь такие вещи всегда взаимны: он обратил бы внимание на рослого аргентинца с пышной шевелюрой, высоким бледным лбом, астматическим дыханием, но движениями спокойными и точными, как у него самого. А молодой аргентинский врач заметил бы — нельзя не заметить! — очень высокого, краснолицего, как индеец, бритоголового иностранца лет пятидесяти, а впрочем, без возраста. Седая щетина на черепе и бурых щеках. Почему иностранец? Ну, что-то такое. Нет печати пришибленности, которая лежит на местных угнетенных, и мрачноватого авантюризма, который отличает революционеров. Ясно, что отбрить может, но стрелять не будет.

— По-моему, я вас где-то видел, сеньор, — сказал бы общительный аргентинец.

— Это едва ли, — сказал бы иностранец.

— Вы немец? Француз?

— Бывал, но не оттуда. Неважно. А вы что здесь делаете?

— Я врач местной больницы, к вашим услугам.

— Врач — хорошо, — сказал бы иностранец отрывисто. — Если бы все сначала, я бы, может, тоже.

Они прошлись бы по городу, зашли выпить кофе, и аргентинский врач рассказал бы о своих путешествиях по латиноамериканским лепрозориям.

— Я тоже много путешествовал, — сказал бы высокий иностранец. — Теперь здесь. По-моему, здесь сейчас самое интересное место. Здесь получится то, что не получилось в России.

— А почему не получилось в России? — с горячим любопытством спросил бы молодой врач, который в последнее время много об этом думал.

— Климат, — неохотно ответил иностранец, катая папиросу из угла в угол большого темно-лилового рта. — И большая слишком. Там и не могло ничего получиться. Очень все друг друга ненавидят, понимаете? Здесь климат другой.

— Знаете, — во внезапном порыве откровенности сказал бы молодой врач, хороший революционер, но плохой конспиролог. — Это вы не по Марксу рассуждаете. Маркс ни слова не говорит про климат…

— Вы читали Маркса? — спросил бы иностранец без любопытства.

— Конечно! Постоянно его перечитываю.

— Ну и зря, — сказал бы иностранец. — У нас один поэт попробовал его почитать и повесился.

Они бы заспорили о Марксе, чувствуя, вопреки всем расхождениям, нарастающее взаимное доверие. К иностранцу подошла бы местная танцовщица и присела к нему на колени, как в кресло. Чувствовалось, что они давно знакомы.

— Если бы вы были настоящим марксистом, я бы многое вам мог рассказать, — пылко сказал бы молодой врач. — Но вы не разделяете мои взгляды, и потому, увы…

— Да чего рассказывать, — сказал бы иностранец. — Вы собираетесь отплыть на Кубу на яхте, у вас тут целый подпольный комитет.

Молодой врач вскочил бы и сунул руку в правый карман.

— Да не шпик я, не бойтесь, — сказал бы иностранец, сидя все так же неподвижно. — *Non espia.* Нечего хвататься за пушку *(elpistola)*. Весь Мехико знает про ваш секретный поход, конспираторы *(culos)*. Сам бы с вами пошел, но неохота.

— Почему же? — спросил бы молодой врач, оскорбленный в лучших чувствах.

— Вы хотите стрелять, — сказал бы иностранец. — А из стрельбы опять ничего не получится.

— Революцию не делают без стрельбы! — надменно повторил бы молодой свою любимую мысль, осенившую его когда-то под звездным небом Мачу-Пикчу.

— Со стрельбой делают *sedition,* — сказал бы иностранец. — А *revolution* делается вот тут, — и постучал бы пальцем по бритой голове.

— *Che?* — воскликнул бы возмущенный марксист.

— *Che, che…* — передразнил бы его иностранец. — Ни *che* у вас не получится. Надо как-то иначе. Вся надежда на климат.

Аргентинец потом часто его вспоминал, и особенно часто — под мохнатыми боливийскими звездами. Под такими звездами только стихи писать и стрелять. Как же может быть одно без

другого? Если так и терпеть всё, что творится, незачем писать стихи. Аргентинец любил стихи. Если хорошо пишешь, обязательно в конце концов стреляешь.

3

Америка началась с тюрьмы: его задержали в американской половине Ларедо на восемь часов для заполнения длиннейшей анкеты. Из нее мы знаем, что при себе у него было 637 долларов, что пробыть в США он рассчитывал пять месяцев и что сложение его было оценено как крепкое. Перед въездом в Штаты он тщательно зачеркнул в записной книжке все строчки, могущие показаться предосудительными: «Радуйся, распятый Иисусе», «Надо обращаться в Коминтерн, в Москву» и «Ты балда, Колумб, скажу по чести. Что касается меня, то я бы лично — я б Америку закрыл, слегка почистил, а потом опять открыл — вторично». Наивная эта конспирация оказалась напрасной — бумаг не досматривали.

Три дня он ехал до Нью-Йорка экспрессом «XX century», в отдельном купе, в состоянии крайней растерянности, что и отражено в стихотворении «Мексика — Нью-Йорк»: «Теряй шапчонку, голову задеря, — все равно ничего не поймешь».

30 июля он был в Нью-Йорке. Сразу позвонил Бурлюку: — Привет, Додик.

— Здравствуй, Володя, — спокойно отозвался Бурлюк. — Как поживаешь?

— Спасибо, — ответил Маяковский. — За последние семь лет у меня был как-то насморк.

Но Бурлюк вообще был невозмутимый человек, а так-то он очень обрадовался. Примчался на Пятую авеню. Придирчиво осмотрел друга и нашел не слишком переменившимся. Зашел даже в ванну, где он смывал «мексиканскую пыль». В воспоминаниях Бурлюка есть одна двусмысленность — Маяковский, сказано там, «сыплет кирпичи своих острот»: конечно, старый друг ничего дурного в виду не имел, а все-таки оно не слишком комплиментарно.

— Вовремя я уехал из Мексики. Чуть не втяпался в охоту на львов…

Вероятно, говорили не только о Мексике, но Бурлюк, понятное дело, политику не упоминает вовсе. Воспоминания писаны в расчете на советскую публикацию.

Вместе они отправились к Чарлзу Рехту, юрисконсульту «Амторга», чеху по происхождению. С Маяковским Рехт

познакомился во время своего визита в Москву годом ранее. Пошли гулять по Бродвею. Неделю спустя Маяковский отписался на эту тему:

А лампы
как станут
ночь копать,
ну, я доложу вам —
пламечко!
Налево посмотришь —
мамочка мать!
Направо —
мать моя мамочка!
Есть что поглядеть московской братве.
И за день
в конец не дойдут.
Это Нью-Йорк.
Это Бродвей.
Гау ду ю ду!
Я в восторге
от Нью-Йорка города.
Но
кепчонку
не сдерну с виска.
У советских
собственная гордость:
на буржуев
смотрим свысока.

Почему свысока и в чем заключается гордость — неясно. Видимо, проблема в том, что американцы, гуляющие по Бродвею, думают исключительно о деньгах, и даже ребенок «сосет, как будто не грудь, а доллар — занят серьезным бизнесом». Советские дети, понятно, сосут не так — у них это не бизнес, а творческий труд.

Депрессия его усугубляется тем, что вокруг него начинает косить людей, и снаряды ложатся все ближе: во второй половине двадцатых это станет одной из главных причин его нарастающего невроза.

Он поселился у Исая Хургина, председателя «Амторга», которого должен был сменить Эфраим Склянский, соратник Троцкого и его заместитель в Реввоенсовете. «Амторг», созданный в 1924 году, за отсутствием посольства и торгпредства брал на себя их функции. Хургин был человек деловитый и обаятельный,

его в Америке любили. 27 августа он утонул при обстоятельствах не столько загадочных, сколько нелепых, что породило всевозможные слухи. «Известия» 29 августа писали так: «26 августа Склянский и Хургин прибыли в дачную местность Лонглейк (на севере штата Нью-Йорк) на совещание с некоторыми ответственными сотрудниками советских учреждений в Соед. Штатах. Лонглейк был выбран как наиболее удобный пункт, поскольку участники совещания съезжались из различных городов. 27 августа совещание закончилось. Оставалось несколько свободных часов до отъезда. Хургин предложил покататься на лодке по озеру Лонглейк. На пристани находилась моторная лодка, но механика не было. Решено было взять 2 каика и одну лодку. Склянский сел вместе с Хуртиным. Товарищ председателя Амторга Краевский взял другой каик, а остальные 2 участника совещания сели в лодку. Хургин бывал на этом озере раньше и шел во главе флотилии. Лодка держалась берега, а каики ушли на середину, где начались водовороты. Краевский предложил возвратиться, но Хургин заявил, что он хороший пловец и умеет справляться с каиком. Так как каик Краевского начал наполняться водой, он повернул к берегу. Хургин сказал, что последует за ним через несколько минут. На берегу Краевский застал пассажиров лодки, и они стали дожидаться Склянского и Хургина. Прождав некоторое время, Краевский и его спутники добыли моторную лодку и направились на поиски каика. В течение минут 20 они не могли его обнаружить и лишь случайно успели заметить каик Склянского и Хургина в тот момент, когда он переворачивался. Когда моторная лодка достигла места катастрофы, там находилось уже несколько лодок, поспевших с берега. Никто не решался нырять, так как было известно, что это наиболее опасное место на озере и там, по словам местных жителей, погибло уже много людей. Лишь через 15 минут удалось раздобыть багры и через 20 минут найти Склянского. Вернуть его к жизни не удалось. Хургина нашли через полтора часа. Глаза его были широко раскрыты, он, по-видимому, нырял, стараясь спасти Склянского».

Версия о политическом убийстве — причем мишенью явно был не Хургин, а Склянский, — пошла гулять после мемуаров сталинского секретаря Бориса Бажанова, бежавшего на Запад через Иран и Индию в 1928 году: «Мы с Мехлисом немедленно отправились к Каннеру и в один голос заявили: «Гриша, это ты утопил Склянского». Каннер защищался слабо: «Ну, конечно, я. Где бы что ни случилось, всегда я». Мы настаивали, Каннер отнекивался. В конце концов я сказал: «Знаешь, мне, как секретарю Политбюро, полагается все знать». На что Каннер

ответил: «Ну, есть вещи, которые лучше не знать и секретарю Политбюро».

Григорий Каннер — «секретарь Сталина по темным делам», как называет его Бажанов; темные дела, вероятно, действительно были, поскольку в 1937 году Сталин его убрал. Доказательств убийства нет никаких, а в какой мере можно верить Бажанову — вопрос: несомненно только, что это был человек исключительной проницательности и хитрости. Он умудрился не только сбежать на Запад, но и уцелеть в результате нескольких похищений; его книга «Записки секретаря Сталина» стала в 1930 году мировой сенсацией, приказы ликвидировать его поступали регулярно, а он благополучно дожил до 1982 года. (Любопытно, что посланный уничтожить его агент сам сбежал за границу, что и спасло Бажанова.) Перемещение Склянского в Штаты после снятия его с поста зампреда Реввоенсовета — воспринятое им, кстати, с радостью, поскольку он желал посмотреть мир, — было частью борьбы с Троцким. После короткого периода руководства «Моссукном» — поистине эти большевистские менеджеры с равным рвением брались за организацию всего на свете! — он отбыл в Штаты сменять Хургина и уже на третий день погиб. ФБР провело расследование и никаких следов убийства не обнаружило, зато установило, что все участники загородной прогулки были жестоко пьяны, что, вероятно, вкупе с внезапно испортившейся погодой их и погубило. Маяковского потрясла смерть Хургина (со Склянским он был едва знаком). Он лично нес урну с его прахом на пароход, отплывающий в СССР. Не сохранился документальный фильм о траурном митинге, где Маяковский был почти в каждом кадре.

А месяц спустя, тоже в Штатах, он узнал, что застрелили мексиканского коммуниста Франсиско Морено — угрюмого авантюриста, не расстававшегося с револьвером. Морено был убит 15 сентября за разоблачение коррупции в штате Веракрус: губернатор Хара, которого иногда называли даже большевиком, получил миллионную взятку от американской нефтяной компании, добивавшейся льготных условий для концессии. Маяковский писал о мексиканской политике: «Чехарда президентов, решающий голос кольта, никогда не затухающие революции, сказочное взяточничество, героизм восстаний, распродажа правительств»… Если все решает кольт — что удивляться гибели? Что ему действительно нравилось в Мексике — так это интенсивность жизни: одних давят автомобилями, других убивают за политику. Живи быстро, умри молодым.

Но все-таки две смерти людей, с которыми только что успел познакомиться, — это за месяц многовато. Дальше было больше: в

декабре этого же года — Есенин. Потом — Дзержинский, Нетте, Войков, Блюмкин, Силлов, многие еще, в разной степени близкие к нему. И все это были революционеры, и не просто так он в двадцать девятом говорил Светлову, что опасается высылки.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ЭЛЛИ

1

Вряд ли была в восьмидесятых более сенсационная тема в литературоведении, чем роман Маяковского с Элли Джонс и американская дочь Патрисия, которой неожиданно разрешили заявить о себе. Патрисия с сыном приехала тогда в Москву, и все поразились сходству красивой старой американки с отцом, грубой, резкой лепке ее торжественного лица. И темперамент отцовский — всю жизнь боролась за права женщин; и высокий рост при замечательной фигуре, и сильный голос. Я видел ее однажды, уже в начале нового века, на литературном приеме в российском консульстве в Нью-Йорке. Было чувство полной нереальности — нереальнее, чем когда в Москву в 1989 году приезжала Берберова и выступала во Дворце культуры АЗЛК.

Они с Бурлюком познакомились с Элли на приеме у Черча и вскоре — универсальный способ знакомства — оба сделали с нее наброски. Эти портреты сохранились. У Бур-люка — обычная женщина, миловидная и волевая; у Маяковского — мощный психологический портрет, огромные, тревожные, безумные глаза. Он спросил, знает ли она его стихи.

— На выступлениях никогда не была, но стихи знаю.

— Все красивые девушки так говорят. А когда я спрашиваю, какое стихотворение они читали, отвечают: одно длинное и одно короткое.

— Коротких ваших я не знаю, только рекламные.

Елизавета Петровна Зиберт родилась 13 октября 1904 года в Башкирии, в Давлеканове, где ее предки — немцы-меннониты, приехавшие в Россию по призыву Екатерины, — жили с конца XIX века; переселились они туда из Крыма, где начался к тому времени «земельный голод». Немецкое — более того, меннонитское — происхождение позволяет многое понять в характере Элли Джонс: тут и пуританство, и упрямство, и скрытность (тайну свою она при жизни открыла только дочери и двум мужьям, и до самой смерти, до 1985 года, не сделала ни одного публичного заявления об отце своего ребенка), и то, что она ни разу ни в чем Маяковского не упрекнула: сохранившиеся ее письма полны трогательной нежности. И аборт она не сделала — «от любви надо мосты строить и детей рожать», эта ее фраза попала впоследствии в «Клопа» как тайный привет ей. «Мосты строить» — потому что их первая совместная прогулка была на

Бруклинский мост, который Маяковскому страстно нравился:

Как в церковь
идет
помешавшийся верующий,
как в скит
удаляется,
строг и прост, —
так я
в вечерней
сереющей мерещи
вхожу,
смиренный,
на Бруклинский мост.
<…>
Здесь
еле зудит
элевейтеров зуд.
И только
по этому
тихому зуду
поймешь —
поезда
с дребезжаньем ползут,
как будто
в буфет убирают посуду.

(По этой строфе строгого, певучего амфибрахия, которому лесенка только вредит, видно, как его распастерначило; стихи отличные, и церковная метафора, судя по всему, навеяна разговорами все с той же Элли. Вообще пошла лирика — и не случаен в конце «Моста» привет «Облаку»: «как в ухо впивается клещ» — «с клещами звезд огромное ухо». Колорит этого стихотворения — как и почти всех американских текстов — сумеречный, печальный, несколько даже таинственный, как сама их любовь.)

Ну вот, а в 1922 году Елена Зиберт вышла замуж за Джорджа Джонса, служившего в благотворительной Американской администрации помощи (АРА), и он ее вывез сначала в Лондон, а потом в Нью-Йорк. К 1925 году брак фактически распался, хотя благородный Джонс и дал дочери Элли свою фамилию, и в документах значился как ее отец. Вся родня Елизаветы Зиберт вскоре после ее отъезда тоже эмигрировала, перебралась в Канаду, бросив все сбережения; их дом в Башкирии уцелел, там

теперь ясли, Патрисия Джонс посетила его в 2010 году и сказала: «Трудно было найти ему лучшее применение». Меннониты — они такие, меннониты, щедрые, работящие, чадолюбивые.

Я думаю иногда, что Элли Джонс была лучшей женщиной в его жизни, и если что их роднило, так это аскеза. Он ей сразу сказал: «Я женат» — и попросил сходить с ним за подарками для жены. Дальше последовал штурм в лучших традициях Маяковского — он заходил за Элли на ее квартиру, в записной книжке сохранился адрес — 111 West 12 st. Elly Jones. Денег не было, и в воспоминаниях Элли Джонс, которые ее дочь частично опубликовала в книжке «Маяковский на Манхэттене» (мать наговорила шесть кассет о Маяковском), он назван самым бедным ее мужчиной. Из экономии питались в детском кафе на Пятой авеню либо в армянских забегаловках. В гарлемских кабаре он, она и Бурлюк были единственными белыми.

8 августа еврейская газета «Фрайхайт» анонсировала его доклад в «Сентрал Опера хауз». Главный редактор «Фрайхайта» Шахно Эпштейн знал его еще по «РОСТА» — он посетил Москву в 1920 году и пришел знакомиться с Маяковским. Эпштейн был бундовец, в 1909 году бежавший из вологодской ссылки за границу — сначала в Вену, потом в Америку. После Февральской революции он вернулся, в июле двадцатого участвовал в III конференции Евсекции — той самой, что провозгласила революционную Россию землей обетованной и боролась с сионизмом. В двадцать первом — как полагают многие, по заданию Коминтерна, — Эпштейн вернулся в Штаты, возглавил тут коммунистическую газету «Фрайхайт» и проработал в ней до 1929 года (впоследствии вошел в Еврейский антифашистский комитет и спасся от гибели на Лубянке только тем, что умер в 1945 году своей смертью). В первых числах августа они встретились в доме на Пятой авеню и, естественно, вспомнили встречу в РОСТА:

— Да, это было время, золотое время! Голод, холод, но борьба кипела. Сколько плакатов я тогда сделал? Больше тысячи! Ну, пройдемся.

На Пятой авеню он стал читать Эпштейну «Себе, любимому».

— Вот мы идем по богатейшей улице мира, а я в тоске. Чувство, словно хожу по руинам. А вот в Москве действительно разруха, дома не восстановлены, дороги разбиты — но там бурлит жизнь! Да, мы отсталый народ, мы варвары, для нас каждая молотилка — событие. Но если бы нам хоть треть вашей цивилизации — какие чудеса мы бы показали, какую бы Америку открыли!

Это удивительно перекликается со словами из последней

работы Пастернака — пьесы «Слепая красавица»: «Там бы мы свой театр основали. Деньги, люди, связи нашлись бы. За самое трудное брались бы, мы все бы осиливали, богатырствовали, гремели по всему свету». Поразительна вера Маяковского в то, что стоит России овладеть техникой, как она тут же перегонит Америку — потому что «у нас все насыщено ломкой старья, а у вас?». Самым ценным результатом этой беседы стало, однако, то, что он «уловил темп Нью-Йорка, глухой, приглушенный». В другой редакции мемуаров Эпштейна Маяковский добавляет: «Как вой голодных зверей».

На следующий день его посетили писатель Майкл Голд и художник Гуго Геллерт. Геллерт нарисовал Маяковского, Маяковский — Геллерта (рисунок Маяковского и острее, и оригинальнее). Интервью появилось 9 августа в центральном органе Демократической партии «New York World».

— Нет, Нью-Йорк не современный город. Нью-Йорк не организован. Небоскребы еще не создают индустриальной культуры. У вас есть и метро, и телефоны, и радиоприемники, и масса всяких других чудес техники. Но вот я иду в кино и вижу многочисленную публику, наслаждающуюся такой глупой, пустой и сентиментальной картиной, рассказывающей какую-то любовную историю, что она была бы немедленно освистана в любой, самой глухой деревушке новой России. (Откуда он это взял, интересно? Разве не всенародное обожание встретило Мэри Пикфорд, когда она в 1927 году посетила Москву? — *Д. Б.)* Или возьмем эти самые ваши небоскребы. История не знала подобного. Но американские архитекторы только наполовину сознают, какое чудо они создали. Они рассыпают по небоскребам устаревшие и бесхитростные завитушки. Это все равно что нацепить розовый бантик на экскаватор. Нью-Йорк — это недоразумение, а не продукт индустриального искусства. Мы в России давно покончили с выжатыми лимонами и обглоданными куриными косточками крохотного мирка либерально-мистической интеллигенции. Закон нового искусства — ничего лишнего! Я проверяю каждое слово и тот эффект, который хочу произвести, в духе рекламы. В ней не должно быть лишних слов!

Дальше его понесло:

— Нью-Йорк не имеет плана. Он не выражает никакой идеи. Его индустриальная система — дело случая…

Как угодно, но сказать о Нью-Йорке — самом распланированном и рациональном из городов земли, — что он не имеет плана, может только человек, потерявшийся в нем.

— Но не уничтожает ли машина более тонкое очарование жизни?

— Все, что легко может быть уничтожено, заслуживает этого, — рубит он. Нечто подобное сказал мне однажды в интервью один знаменитый олигарх: зачем поддерживать то, что не стоит само?

— Вся Россия под влиянием этих идей! Когда мой друг, летчик, летит со скоростью 100 миль в час, — его мозг работает в пять раз быстрее! (Это он, видимо, о Каменском. — *Д. Б.)*

Коммунистическая газета «Новый мир» опубликовала «Испанию», «Наш марш», отрывок из «Владимира Ильича Ленина» (провидческое «Америку пересекаешь в экспрессном купе») и программу будущего вечера: доклад «Поэзия, живопись и театр в СССР» и анонсы стихов: отрывки из «Облака», «Хорошее отношение к лошадям» (любил эту вещь, старался читать чаще), «Необычайное приключение» и т. д. Отдельным жанром анонсированы были сатиры, в том числе «Прозаседавшиеся».

В пятницу, 14 августа 1925 года, в «Сентрал Опера хаузе» собралось три тысячи человек — и Маяковский их не разочаровал. Председательствовал главред «Нового мира» Радванский. Эпштейн сказал вступительное слово на русском и идише. Потом коротко выступил Бурлюк, сообщив, что в Нью-Йорк прикатил локомотив русской литературы. Он сумеет раскусить скорлупу американского ореха и показать миру солнце, сияющее в американской груди. Локомотив, раскусывающий скорлупу, в которой заключено солнце, — крутая цепочка метафор в лучшем футуристическом духе.

Маяковский говорил два часа и еще столько же читал. Речь его была, по обыкновению, увлекательна:

— В семнадцатом году вся соль земли русской, а стало быть, и литературы бежала за границу. Из Варшавы и Берлина неслись их предательские голоса: посмотрим, как они будут жить, какая будет у них литература! Но революционная пролетарская Россия даже не заметила их отсутствия. Известный в свое время писатель-ученый, господин Философов, оставшийся первое время после Октября в России, был, наряду с другими учеными, зачислен на так называемый академический паек. Вскоре, не стерпев пролетарского духа, сбежал он по ту сторону границы. Заметила ли новая Россия его отсутствие? Ничего подобного! В течение полутора лет ему продолжали выписывать академический паек!

Не знаю, откуда взял Маяковский эту историю, но если она о чем и свидетельствует, то уж никак не о способности молодой республики легко обходиться без Философова, а разве что о фантастической бесхозяйственности, которой эта республика отличалась как в первые, так и в последние годы своего

существования. Автор этих строк хорошо помнит, как его однокурсника, уже полгода как призванного в армию, прорабатывали на комсомольском собрании за неявку на субботник; значит ли это, что любая советская организация легко обходилась без кого угодно? Да, наверное.

Восторг аудитории был, понятно, не только очередным успехом Маяковского, но и проявлением ностальгии. «Нам кажется, что мы в России», — писала «Фрайгайт». Единственный негативный отзыв о вечере опубликовал в «Русском голосе» от 20 августа некий скромный слушатель Драйверт, которого оскорбил отзыв Маяковского о Есенине. Его спросили, как он относится к течению, которое представляет Есенин. Маяковский ответил, что единственное течение, которое представляет Есенин, — это истечение водки. Драйверт негодует: ведь Есенина и так уже травили в Америке, что же Маяковский добавляет?! В его письме содержался и дежурный упрек в том, что революционный Маяковский мелок по сравнению с дореволюционным: «Трагедия его в том, что он — вне живой жизни, хоть и стремится к ней». Это сказано жестоко и обидно и до известной степени повторяет упрек Шкловского — насчет писания «вдоль темы». Но ведь Маяковский, как мы и старались показать выше, всегда был «вне живой жизни», и что за доблесть — быть в ней, в ее потоке? Просто дореволюционному читателю это нравилось, он сам был тогда вне жизни, и Маяковский с ним совпадал; а теперь ему — и американскому эмигранту, и российскому пролетарию — хотелось жизни, в том числе изящной, и психологизма захотелось, и быта. И Маяковский с его стерильностью уже казался ему двухмерным, плакатным — хотя ничего не изменилось и темы дореволюционного Маяковского ничуть не сложнее. Просто лояльность всегда кажется примитивной, но Драйверт этого прямо не формулирует, да вряд ли и осознает.

10 сентября вечер решили повторить, и зал был переполнен снова. На сей раз у нас есть довольно подробный пересказ его доклада корреспондентом Борисом Сельцовым, опубликованный все тем же нью-йоркским «Новым миром». Цитирую в сокращении: «Советская поэзия есть производительное искусство. Она остается поэзией, творчеством в истинном смысле… Но советский поэт стремится стать лицом к лицу с рабочим. Он черпает вдохновение в создании новых, лучших форм социальной жизни. Первая задача искусства — найти свое место в мире. Второй тезис — искусство есть творчество сегодняшнего дня, искусство не вечно. Оно должно отражать в себе чаяния момента, а не витать в небесах. Мещанство восстает: этот тезис чужд мелкобуржуазному мировоззрению «успокоившихся граждан»,

для которых искусство своего рода удобный диван… Каждый революционный поэт должен — третий тезис — связать себя с классовой борьбой, бросить вызов буржуазии».

Дальше он обругал Сергея Городецкого, который маскировал «наглые помыслы империалистических захватчиков». «Лиризм поэта, мечтавшего о русском Константинополе, схож с мечтами того кадета, который произносил речи в пользу захвата Дарданелл. За такой лирикой скрывается империализм, а империализм связан с гибелью». Кадет — лидер партии конституционных демократов Милюков, известный под кличкой Милюков-Дарданелльский за пылкие призывы к захвату проливов, кои были давней русской мечтой; за что попало Городецкому — сказать трудно. Положим, в пятнадцатом он опубликовал книгу ура-лирики «Четырнадцатый год», но особого империализма в ней не было, и по тону она ничуть не резче, нежели агитки Маяковского тех же времен; в двадцать первом он работал в РОСТА, а к двадцать пятому заведовал поэтическим отделом «Известий», куда Лиля, по просьбе Маяковского из мексиканского письма, отнесла на выбор «6 монахинь» и «Атлантический океан»; Городецкий взял «Океан» и 15 августа напечатал. Видимо, Маяковский, имея в виду акмеистов вообще (Городецкий стоял у истоков акмеизма), метил в Гумилева — вот уж где империализм, «Я бельгийский ему подарил пистолет и портрет моего государя», что он часто цитировал, по свидетельству Лили, — но не решился назвать его прямо.

Советские же поэты, закончил он, «знают, что единственное место, где гордый, уважающий себя художник не подвергается необходимости продавать свои достижения, это — Советская Россия, страна железной диктатуры пролетариата». Маяковский, думаю, отлично понимал, что он со своей диктатурой пролетариата, вот уже три года как исчезнувшей из лексики советского чиновничества, «кажется мамонтом»: никаких иллюзий насчет вечности у него не было. Поэзия ржавеет, как всякое оружие. Со временем и футуризм станет ретроградной силой — вот почему он впоследствии не цеплялся за ЛЕФ. Привлекательна тут только его готовность уступить место потомкам: он верит, что они поймут его правоту, но на актуальность не надеется. В лучшем случае, как сказано пять лет спустя, «старое, но грозное оружие».

Опять спросили о Есенине: «Безусловно талантливый, но консервативный поэт. Оплакивал гибель кулацкой деревенщины (где это? — *Д. Б.),* а кулаки прятали хлеб от голодающего города». Поздний Есенин, однако, осознал необходимость «засесть за Маркса», кое-что осознал (тех, кто пытался Есенина

усадить за Маркса и связать с классом, он будет высмеивать полгода спустя в лирическом некрологе, но пока Есенину еще остается жить три месяца). В общем, урок был учтен, прежняя резкость не повторилась. Впервые были прочитаны «Барышня и Вульворт» и «Небоскреб в разрезе», вызвавшие бешеный хохот и аплодисменты.

12 сентября он выступил на Кони-Айленде, на карнавале, устроенном «Икором» (обществом содействия советским евреям). Маяковский сказал, что в СССР торжествует интернационализм, нет разницы между армянином, евреем, татарином и русским. Прочел только «Барышню и Вульворт» — одно из лучших американских сочинений. Пафос его обыкновенен для заграничных стихов Маяковского, он и Эйфелеву башню призывает: «Идите к нам, я вам достану визу», — и негра Вилли учит обращаться «в Коминтерн, в Москву», и всех зовет в свою красную Мекку; смысл довольно примитивный и надоедливый. Даже Атлантический океан навевает ему мысли о митинге капель и волн, напоминая то кипящий ревком, то более мирный и умытенький местком, — это не умиляет, а скорее смешит. Но «Барышня» не тем ценна: там замечательная горько-ироническая параллель между тем, что он говорит, и тем, что слышит девушка в магазине бритвенных принадлежностей:

У меня ни усов,
ни долларов,
ни шевелюр, —
и в горле
застревают
английского огрызки.
Но я подхожу
и губми шевелю —
как будто
через стекло
разговариваю по-английски.
«Сидишь,
глазами буржуев охлопана.
Чем обнадежена?
Дура из дур».
А девушке слышится:
«Опен,
опен ди дор».
«Что тебе заботиться
о чужих усах?
Вот…

посадили…
как дуру еловую».
А у девушки
фантазия раздувает паруса,
и слышится девушке
«Ай лов ю».
Я злею:
«Выйдь,
окно разломай
и бритвы раздай
для жирных горл!»
Девушке мнится:
«Май,
май герл».

Это отлично сделано и часто потом использовалось как трагикомический прием; и самое главное — что в этом стихотворении как раз неясно, за кем правота. То, что слышится девушке, и логичнее, и человечнее. «Как врезать ей в голову мысли-ножи?» — да никак: и поэзия, и девушкина голова совершенно не для этого. Девушка, однако, ему понравилась, и он сфотографировался на ее фоне. Фотографию напечатал в декабрьском номере журнал «Экран», куда он отдал «Барышню».

Кони-Айленд на него впечатления не произвел: «После долгой езды вы попадаете в сплошные русские (у нас американские) горы, высоченные колеса, вздымающие кабины, таитянские киоски, с танцами и фоном — фотографией острова, чертовы колеса, раскидывающие ступивших, бассейны для купающихся, катание на осликах — и все это в таком электричестве, до которого не доплюнуть и ярчайшей международной парижской выставке.

В отдельных киосках собраны все отвратительнейшие уроды мира — женщина с бородой, человек-птица, женщина на трех ногах и т. п. — существа, вызывающие неподдельный восторг американцев.

Здесь же постоянно меняющиеся, за грош нанимаемые голодные женщины, которых засовывают в ящик, демонстрируя безболезненное прокалывание шпагами; других сажают на стул с рычагами и электрифицируют, пока от их прикосновения к другому не посыплются искры.

Никогда не видел, чтобы такая гадость вызывала бы такую радость.

Кони-Айланд — приманка американского девичества.

Сколько людей целовалось в первый раз по этим вертящимся лабиринтам и окончательно решало вопрос о свадьбе в часовой обратной поездке собвеем до города!

Таким идиотским карнавалом кажется, должно быть, счастливая жизнь ньюйоркским влюбленным. Выходя, я решил, что неудобно покинуть лунапарк, не испытав ни одного удовольствия. Мне было все равно, что делать, и я начал меланхолически накидывать кольца на вертящиеся фигурки кукол. Я предварительно осведомился о цене удовольствия. Восемь колец — 25 центов.

Кинув колец шестнадцать, я благородно протянул доллар, справедливо рассчитывая половину получить обратно.

Торговец забрал доллар и попросил показать ему мою мелочь. Не подозревая ничего недоброго, я вынул из кармана доллара на три центов. Колечник сгреб мелочь с ладони в карман и на мои возмущенные возгласы ухватил меня за рукав, потребовав предъявления бумажек. В удивлении, я вытащил имеющиеся у меня десять долларов, которые моментально сграбастал ненасытный увеселитель, — и только после мольб моих и моих спутников он выдал мне 50 центов на обратный путь.

Итого, по утверждению владельца милой игрушки, я должен был закинуть двести сорок восемь колец, т. е., считая даже по полминуты на каждое, проработать больше двух часов.

Никакая арифметика не помогла, а на мою угрозу обратиться к полицейскому мне было отвечено долго не смолкавшим грохотом хорошего, здорового смеха.

Позднее мне объяснили американцы, что продавца надо было бить правильным ударом в нос, еще не получив и требования на второй доллар».

Знаменитое его сутяжничество — отзывы в жалобных книгах, апелляции к стражам порядка — здесь не дали ничего; ограбленный в «Истрии», он пострадал и в луна-парке. Поистине, не для денег родившийся. Но вообще — поразительна поверхностность его наблюдений за американской жизнью, и дело не только в безъязыкости, но и, будем честны, в отсутствии той свежести восприятия, без которой ездить и всматриваться бессмысленно. Если едешь за подтверждением априорных представлений: «Я стремился за семь тысяч верст вперед, а приехал на семь лет назад», — если везде хочешь увидеть нищету, унижение и подтверждение собственной исторической правоты, увидишь в лучшем случае жулика на Кони-Айленде и неоновую рекламу на Бродвее. Ни одной подлинной американской проблемы Маяковский не увидел, да не видел и собственно

Америки: небоскребы да всеобщая озабоченность долларом, плюс чрезвычайно шаблонное искусство. Это был не первый раз, когда судить о заграница ему приходилось по самым поверхностным и почти всегда искаженным впечатлениям. «Мое открытие Америки» — цикл с удивительно яркими блестками, с замечательными деталями и репликами, но двухмерность его, граничащая с инфантилизмом, поразительна. Он сам жестоко тосковал от невозможности — и, боюсь, неспособности — понять чужую жизнь, исключительно сложную и богатую; ни в экономике, ни в технике он не разбирался вовсе. Отсюда постоянная тоска, сопутствующая ему в американских джунглях, куда более непроходимых для неофита, чем мексиканские.

Самое унылое стихотворение цикла — «Кемп Нит Гедайге», про еврейский загородный лагерь в Прикскилле (тогда поселке в 40 милях от Нью-Йорка, а с 1940 года — городе). За 65 километров от Нью-Йорка они уезжали по воскресеньям не от хорошей жизни — там за два доллара давали палатку и трехразовое питание. «Я ненавижу Нью-Йорк по воскресеньям» — не любил он и сами выходные, ибо не находил, чем себя занять. Но выходные в Нью-Йорке его просто бесили — отсюда и крайняя вульгарность, и абсолютно произвольные обобщения в описании американского отдыха: тут тебе и обладатель машины, нагло зазывающий пассажирок, и обязательное требование поцелуя после сытного жирного обеда, иначе деньги на обед считаются потраченными зря… Ильф и Петров тоже не очень хорошо понимали по-английски, но сравните «Одноэтажную Америку» с «Моим открытием»: вам покажется, что «Открытие», при всех его бесспорных стилистических достоинствах, писал Ляпис-Трубецкой.

Впрочем, американские репортеры платили Маяковскому взаимностью. О нем распространялись безобидные, но фантастические сплетни, вероятно, даже льстившие ему отчасти. Его выставляли невероятно удачливым картежником и прославленным хулиганом, который, будучи приглашен к персидской княжне в ее летний замок на Кавказе, буйствовал так, что Бурлюк с Каменским вынуждены были его скрутить. Эго, конечно, извращенный и перепутанный до предела рассказ об их совместных гастролях в 1914 году.

Вернемся, однако, к воскресному Нью-Йорку, где он места себе не находил. Кемп позволял ему хоть поговорить по-русски. Первая поездка туда оказалась неудачной — Маяковскому и Элли Джонс выделили одну палатку, и она, не желая считаться его любовницей, категорически отказалась ночевать. Вечером уехали в Нью-Йорк, поссорились, Элли не приходила к Маяковскому три

дня, на четвертый ей позвонил квартирный хозяин и сообщил, что поэт тяжело заболел. Он действительно лежал на кровати лицом к стене и ни на что не реагировал. Элли была тронута, заставила его пообедать, пообещала переехать поближе к нему, вечером после работы пришла уже надолго, а в ближайшие выходные они снова отправились в «Нит Гедайге» — что переводится с идиша как «Не унывай». Стихи вышли как раз чрезвычайно грустные, строгим шестистопным хореем: «Запретить совсем бы ночи-негодяйке выпускать из пасти столько звездных жал. Я лежу, — палатка в кемпе «Нит гедайге» Не по мне все это. Не к чему… и жаль… Взвоют и замрут сирены над Гудзоном, будто бы решают: выть или не выть? Лучше бы не выли. Пассажирам сонным надо просыпаться, думать, есть, любить…» — действительно, ужас какой: просыпаться, любить… Жить лень, никаких сил нет. Искусственная концовка — обитатели лагеря запели русское революционное, и лирический герой оказался утешен, — не обманывает никого, в том числе и автора. И колорит их любви с Элли Джонс был пасмурный, и оба они чувствовали уязвимость, и будущего у них не было, и денег не было. Никакой публичный успех не искупал Маяковскому этой тоски, и общая атмосфера унылости нарастала неотвратимо.

У маяковедов советской эпохи был любимый эпизод насчет влияния масс на творчество поэта. 4 октября Маяковский выступал в Йорквилл-казино и впервые прочел «Бруклинский мост». Вместо привычных оваций, сопровождавших все его стихи об Америке, был вялый аплодисмент и крик с балкона:

— Маяковский! Не забудьте, что с этого моста безработные кидаются в воду!

Эпизод попал в «Русский голос» и в книжку Семена Кэмрада «Маяковский в Америке». В результате — убоявшись, видимо, что вместо дежурного антикапиталистического пафоса стихотворение оказалось наполнено искренним восторгом перед чужими достижениями, — Маяк вписал туда четыре строчки: «Здесь жизнь была одним — беззаботная, другим — голодный протяжный вой. Отсюда безработные в Гудзон кидались вниз головой». Он вставил эти строчки в описание нового мира, его красоты и мощи, и эта политическая заплата оказалась настолько не на месте, что финал зазвучал трагифарсово: отсюда кидались… Бруклинский мост — да, это вещь! В довершение фарса он перепутал Гудзон с Ист-ривер: безработные у него кидаются в Гудзон, перелетев через весь Манхэттен, чего только не бывает в стране технического прогресса! Не стоит пролетарию, хотя бы и американскому, цензурировать поэта.

16 октября он поучаствовал в оксюморонном мероприятии —

кружок пролетарских писателей «Резец» (из числа молодых русскоязычных поэтов) устроил бал в Парк-паласе. Конферировал Бурлюк. Маяковский, желая позабавить публику, прочел «Американских русских» — одно из немногих веселых стихотворений цикла, первый в русской словесности опыт пересмеивания американского русского с одесским акцентом. «Если Одесса — Одесса-мама, то Нью-Йорк — Одесса-отец». Эти стихи, кстати, оказались живучее всех прочих в американском цикле, поскольку брайтонский суржик никуда не делся.

В конце сентября он планировал короткое турне по Америке, несколько раз менял планы, поскольку зависел от организаторов, а те не всегда могли достать помещение; в конце концов маршрут поездки определился — 29 сентября он читал в Кливленде, на следующий день в Детройте, где, заполнив специальную анкету, смог попасть на экскурсию по заводу Форда; 2 октября выступил в Чикаго (в местном *Daily Worker* напечатали по этому случаю — прямо по-русски! — «Наш марш»), пожал руку Карлу Сэндбергу, американскому поэту и барду, который с любопытством ждал его в *Chicago Daily News,* и распродал 500 экземпляров книжки «Американцам на память», которую возил с собой для распространения на выступлениях. «Русский вестник», выходящий в Чикаго, разочарованно писал, что публика ждала отчета о советской литературе, а услышала сплошное восхваление строя. Публика, однако, была в восторге и дружно потребовала повторить выступление; в результате 20 октября Маяковский опять читал в Чикаго, на этот раз включив в программу вторую, американскую, часть «150 000 000». Его сводили на могилу пяти повешенных рабочих заводов Маккормика — их казнили как зачинщиков первомайских волнений в 1887 году.

За два своих чикагских дня он успел составить о городе сложное впечатление: с одной стороны, его многое ужаснуло — больше всего бойни, о чем ниже. С другой — ему понравилось, что город, в отличие от Нью-Йорка, честен, откровенен, принципиально не показушен, ничего не делает для того, чтобы пустить пыль в глаза. Нью-Йорк — витрина, Чикаго — истинная столица, душа Америки. Да, здесь гангстеры. Убивают много. А как не убивать, если рядом бойни? После такого зрелища, пишет он, либо станешь вегетарианцем, либо без особых сомнений будешь убивать людей.

При всей поверхностности его впечатлений суть уловлена: Чикаго — в самом деле промышленная столица и город без комплексов. Многое там мерзко, но честно. Бойни — «но без мяса не проживешь». Вероятно, понять город ему помогли верлибры Сэндберга, которые он цитирует обильно и точно. Сэндбергу в

момент их встречи было сорок семь, он был одним из популярнейших поэтов Америки, и «Чикаго» — замечательный гимн родному городу, в котором зверство искупается юностью, цинизм — силой, жадность — наивностью. Чикаго, надо сказать, мало переменился, только сегодня человек в нем еще более затерян и одинок, так мне кажется. Именно поэтому в нем разместился знаменитый музей девиантного искусства с картинами маньяков, сумасшедших, глухонемых и попросту безнадежно одиноких; без этого штриха портрет города был бы неполон.

Теперь насчет боен.

«Чикагские бойни — одно из гнуснейших зрелищ моей жизни. Прямо фордом вы въезжаете на длиннейший деревянный мост. Этот мост перекинут через тысячи загонов для быков, телят, баранов и для всей бесчисленности мировых свиней. Визг, мычание, блеяние — неповторимое до конца света, пока людей и скотину не прищемят сдвигающимися скалами, — стоит над этим местом. Сквозь сжатые ноздри лезет кислый смрад бычьей мочи и дерьма скотов десятка фасонов и миллионного количества.

Воображаемый или настоящий запах целого разливного моря крови занимается вашим головокружением.

Разных сортов и калибров мухи с луж и жидкой грязи перепархивают то на коровьи, то на ваши глаза.

Длинные деревянные коридоры уводят упирающийся скот.

Если бараны не идут сами, их ведет выдрессированный козел.

Коридоры кончаются там, где начинаются ножи свинобоев и быкобойцев.

Живых визжащих свиней машина подымает крючком, зацепив их за живую ножку, перекидывает их на непрерывную цепь, — они вверх ногами проползают мимо ирландца или негра, втыкающего нож в свинячье горло.

По нескольку тысяч свиней в день режет каждый — хвастался боенский провожатый.

Здесь визг и хрип, а в другом конце фабрики уже пломбы кладут на окорока, молниями вспыхивают на солнце градом выбрасываемые консервные жестянки, дальше грузятся холодильники — и курьерскими поездами и пароходами едет ветчина в колбасные и рестораны всего мира».

Ужас, да. Но чего он желал, собственно? Нормальный, прагматичный мир, его технократическая мечта, его утопия. Или при коммунизме свиньи пойдут на смерть добровольно, с песнями — «И как один умрем в борьбе за это»? Но в «Моем открытии Америки» убийство быков на бойне — думаю, без авторского намерения, — срифмовалось с корридой, с

мексиканским боем быков. Два мерзейших зрелища в его жизни обрамляют книгу: коррида и бойня. И, кажется, ему хотелось бы, чтобы к рогам быков, гонимых на бойню, тоже был приделан пулемет. Как-то это было бы справедливее. Книга в итоге получилась о том, что нельзя «любить такое человечество»; о том, что скоро этому человечеству воздастся по его грехам. Предчувствием катастрофы тут дышит всё — ничего не зная о Великой депрессии, не разбираясь в экономике, не понимая эпохи джаза, он многое почувствовал. Атмосфера этого путевого очерка — тоска и ужас, коррида и бойня; и дело не в том, что перед ним капиталистическая Америка, мир сплошной эксплуатации. Перед ним мир его мечты, вот в чем ужас; он не может этого не видеть. Пролетариат точно так же ходил бы на корриду, и социалистическая бойня отличалась бы от капиталистической только тем, что была бы хуже организована.

Интересно, что именно здесь он нашел замечательную метафору для разговора о месте поэта в рабочем строю: прямо ничего не сказано, но умный поймет. Не желающих идти на бойню баранов возглавляет дрессированный козел. Не мог же он не чувствовать, насколько это в точку?

2

16 октября он был в Филадельфии, 18-го — опять в Детройте, где продавал срочно выпущенные Бурлюком с его рисунками книжечки — «Солнце в гостях у Маяковского» («Необычайное приключение») и «Открытие Америки» («Христофор Колумб»). 23 октября — Филадельфия, 25-го — прощальный вечер в Нью-Йорке, для которого он приготовил поистине триумфальную программу: первое действие «Мистерии», вторая часть «Человека», отрывки из нового цикла и пять стихотворений по заявкам. Половина всех доходов от вечеров шла «Новому миру» и «Фрайхайт», и выступлениями он собрал в общей сложности больше 500 долларов — деньги по тем временам приличные; на собственные нужды осталось позорно мало, поскольку разъезжал он на свои, а надо было еще и одеваться, рекордно похолодало, он купил в Нью-Йорке самую дешевую твидовую куртку себе и шерстяной костюм Элли. Ни о каком комфортабельном возвращении речи не было — в Европу он ехал третьим классом. При этом сумма осенних переводов Лиле составила порядка тысячи долларов — откуда у Маяковского были эти деньги, остается только гадать. Янгфельдт предполагает, что по крайней мере часть их он выиграл.

Элли Джонс проводила его 27 ноября и, вернувшись домой, увидела кровать, засыпанную незабудками. Это он организовал, прислал цветы на ее адрес. Незабудки были дешевые, на розы не хватило, но к самому облику Элли как-то не шли розы — не Татьяна Яковлева. Скромность, печаль, тишина. Она не сказала ему, что беременна, а ребенка сохранила потому, что по религиозным убеждениям меннониты, для которых семейные ценности превыше всего, категорически исключают аборты.

Америка для русских — и для европейцев вообще — всегда становится не просто выставкой достижений человечества, не только кладезем небывалых впечатлений, но еще и уникальным способом перетряхнуть собственную личность и биографию: путешествие в Америку — всегда путешествие в себя, как для христиан — периодически необходимое удаление в пустыню. Это сравнение я впервые услышал от жены, отправившейся к друзьям на месяц, и многажды потом убеждался в его справедливости. Америка то ли очень далеко, то ли очень уж отличается от Старого Света — и люди, и пейзажи тут иные, в них больше деловитости и суровой красоты, хотя хватает и суетливости, и наивности, и чего хотите, потому что в Америке есть всё. Здесь человек остается наедине с собой — никто его не заставляет ничего делать, всё приходится решать самому, есть только ты и то, чего ты стоишь. Америка странным образом проявляет людей, принимая тех, кто умеет что-нибудь делать, и терпя без особого гостеприимства тех, кто умеет только ныть; не выживает здесь единственная категория населения — те, кто не может вообще ничего и при этом мешает другим. Маяковского в Америке приняли не восторженно, но хорошо, с той легкой смесью уважения и удивления, с какой тут вообще смотрели на большевистскую Россию: он явно многое умел — был потрясающим выступальщиком, виртуозно декламировал, владел аудиторией (цепенели даже те, кто по-русски почти не понимал); рисовал стремительно и качественно — профессионалы понимали и уважительно кивали; ориентировался быстро, и хотя говорил массу ерунды — например, о том, что Нью-Йорк ужасно грязен, плохо организован, эстетически старомоден, — но корреспонденты не могли не оценить яркость и стремительность его речи, богатой даже в переводе. Пролетарская Америка пришла от него в восторг, особенно та ее часть, которая перебралась сюда из России, а обратно, как ни странно, не торопилась. Не мог же он не задаться вопросом — почему все эти рабочие, бедствующие на предприятиях Форда и Вульворта, не рвутся домой, даже выслушав его рассказы о тамошних прелестях? Что касается истеблишмента, журналистов, писателей, которые, хоть и в

небольшом количестве, с ним встречались, — все удивлялись его готовности делать масштабные выводы по мелким поводам, отмечали сочетание таланта и своеобразия с феноменальной неготовностью понять и принять чужой опыт. При этом всех репортеров и мемуаристов восхищала его внешность — то, как легко и стремительно он двигается, как великолепно сложен и какие у него боксерские мускулы. Плюс, конечно, триумфальная карьера — Америка традиционно внимательна к таким вещам. «Тридцать три года и тридцать три книги!» — восхищается Луи Рич в литературном приложении к «Нью-Йорк тайме», почтительно цитируя ряд глупостей, которые Маяковский говорит о Нью-Йорке, и несколько блестяще точных характеристик среди них.

Что он увидел в Америке — если считать ее именно путешествием в себя? Поездка была трудная из-за безъязычия, полная жалости к России, которой долго еще — а может, никогда — не достичь американской рациональности, комфорта и триумфальности, не говоря уже о свободе, в которую он не верил, но которую не мог не ощутить. Вечера его собирали до трех тысяч слушателей и никто не чинил ему ни малейших препятствий в пропаганде советского опыта и в ругании американского; главной неприятностью — потому и запомнившейся — оставалась разводка на аттракционе в Кони-Айленде, и то в известном смысле сам виноват. Доброжелательному и вполне лояльному Уэллсу в революционном Петрограде в 1921 году устроили такую взбучку, что Шкловский в книге 1940 года двадцать лет спустя вспоминает ее с удовольствием. Он там говорит Уэллсу гадости, а Горький важно кивает и говорит переводчику: переведите ему… <…> хорошенько переведите! Маяковский им — «На буржуев смотрим свысока», а они на него смотрели совсем иначе — со сложной, но очень американской смесью уважения и сочувствия: странный человек из странной страны… <…> но что же — таков его выбор! И, кажется, русская американка — или американская русская — Элли Джонс была единственной женщиной в его жизни, которая принимала его с уважением и благодарностью, ничего не требуя, обижаясь только тогда, когда он посягал на ее свободу.

В остальном эта поездка выявила его чудовищное одиночество, растушую некоммуникабельность, беспричинную хандру: по собственному свидетельству, он «пулей бросился в СССР», не поехал даже на западное побережье, куда звали, — но не потому, что его манили социализм и советский аскетический быт (любой желающий может устроить себе аскетический быт и в Америке, никто не помешает), а потому, что только в СССР он мог

на что-то опираться, находить себе оправдание и *raison d'etre,* глушить внутренний дискомфорт газетной работой. В Америке с ним случился один из последних лирических приступов, когда в «Кемпе Нит гедайге», в «Бруклинском мосте», отчасти в «Испании» он проговорился о многом. Советское тут отступило — и кое-где отозвались прежняя лирическая мощь, и страшное чувство отъединенности от мира, и трагическая некоммуникабельность. Кажется, его единственными собеседниками — не только в этих поездках, а во всей его жизни — единственными равноправными друзьями были Эйфелева башня, с которой он вел разговоры, да Бруклинский мост, которому он молился. Две огромные, железные, ажурные конструкции, сочетающие прозрачность и мост, воздушность и тяжесть, — «сестры тяжесть и нежность», как в то же самое время совсем о другим писал Мандельштам. С ними ему было о чем говорить, и оба находились за границей, и обоих он охотно пригласил бы к себе, да башню и пригласил, кстати, — не потому, что так уж хотел украсить отечество, а потому, что с ними ему было бы не так одиноко.

Стихотворение «Домой!», которое он начал набрасывать еще на обратном пароходе в Гавр, — одно из самых трагических в его поздней лирике, и ситуацию возвращения — то есть нового, по сути глубоко имитационного отвлечения от подлинно лирической проблематики, — оно передает настолько точно, что мы его процитируем обширно, за вычетом нескольких чисто декларативных строф, но с той заключительной, которая появилась в январской «Молодой гвардии» следующего года и в «Бакинском рабочем» тогда же:

Уходите, мысли, восвояси.
Обнимись,
души и моря глубь.
Тот,
кто постоянно ясен —
тот,
по-моему,
просто глуп.
Я в худшей каюте
из всех кают —
всю ночь надо мною
ногами куют.
Всю ночь,
покой потолка возмутив,
несется танец,

стонет мотив:
«Маркита,
Маркита,
Маркита моя,
зачем ты,
Маркита,
не любишь меня…»
<…>
Все равно —
сослался сам я
или послан к маме —
слов ржавеет сталь,
чернеет баса медь.
Почему
под иностранными дождями
вымокать мне,
гнить мне
и ржаветь?
Вот лежу,
уехавший за воды,
ленью
еле двигаю
моей машины части.
Я себя
советским чувствую
заводом,
вырабатывающим счастье.
Не хочу,
чтоб меня, как цветочек с полян,
рвали
после служебных тягот.
Я хочу,
чтоб в дебатах
потел Госплан,
мне давая
задания на год.
Я хочу,
чтоб над мыслью
времен комиссар
с приказанием нависал.
Я хочу,
чтоб сверхставками спеца
получало
любовищу сердце.

Я хочу,
чтоб в конце работы
завком
запирал мои губы
замком.
Я хочу,
чтоб к штыку
приравняли перо.
С чугуном чтоб
и с выделкой стали
о работе стихов,
от Политбюро,
чтобы делал
доклады Сталин.
«Так, мол,
и так…
И до самых верхов
прошли
из рабочих нор мы:
в Союзе
Республик
пониманье стихов
выше
довоенной нормы…»

Я хочу быть понят моей страной,
А не буду понят —
что ж.
По родной стране
пройду стороной,
Как проходит
косой дождь.

Он писал в открытом письме Леониду Равичу (1929), убеждая начинающего поэта бороться с ложными красивостями, что сначала приделал к одному из своих «стихов-бегемотов» этот хвостик («публика хватается за платки»), но потом эти «красивые, подмоченные дождем перышки вырвал». Сказано не без лукавства: вырвал — но напечатал же! Ценил же! Не мог не понимать, что получилось хорошо, и несколько раз публично читал именно в таком виде. Вырвал же не сам, а по совету Брика; и в общем, логически-то Брик прав — именно потому, что эта последняя строфа как бы не совсем отсюда, она вообще из

другого контекста; возможно, — мы ведь не были при этом разговоре, — Брик попросту предложил ему развить тему в отдельное стихотворение, и в статье «Как делать стихи» он упоминает начатое — «Дождь в Нью-Йорке»; но с другой стороны — стихотворение-то как раз не о том, «чтоб в дебатах потел Госплан», а о ненужности, о невостребованности. Маркита не любит. «Послан к маме» — или ушел добровольно, неважно. Важно, что лирическое, человеческое, мужское одиночество компенсируется (попытка, конечно, не ахти с какими средствами) востребованностью гражданской, социальной, даже, так сказать, плановой. Если меня не любит Маркита, если я никому особенно не нужен, — пусть я буду нужен хотя бы родине, хотя бы Госплану, Сталину! А если и они не захотят — ну, тогда вообще прощайте, тогда я пошел, как косой дождь. Иное дело, что по тону это выбивается из последних пяти строф, — но эффектная концовка и должна быть выдержана в другой тональности, как, скажем, в «Фининспекторе». «Домой!» — самые откровенные его стихи о замене чисто человеческой, недостижимой, насущной нужности государственной востребованностью: если не нужен человеку — буду нужен хотя бы стране. Горький финал горькой поездки, но тот, кто постоянно ясен — действительно глуп.

5 ноября он был в Гавре, 6-го — в Париже, выступил по случаю октябрьской годовщины в полпредстве, дал вечер в институте океанографии, 12 ноября через Берлин и Литву поехал в Москву и 22-го был дома. Элли Джонс и дочь он увидел только три года спустя, с Бурлюком не встретился больше никогда.

3

30 ноября 1926 года в Ростове у Маяковского случился интересный разговор с молодыми поэтами — членами Кубанского отделения РАПП. Об этой встрече вспомнил один из ее участников Николай Арсенов. Им захотелось Маяковского посмешить. Они захватили книгу откровенно графоманских стихов краснодарского фотографа Ступникова: «Я не поэт, а так врожденный, в поэзию влюбленный…»

«Маяковский развернул книжку, прочел одно стихотворение, другое, заглянул в конец и обвел нас серьезными (казалось бы, печальными) глазами. И смех застрял у нас в горле.

— Что же… Ступников такой же поэт, как и я, и как вы… Ведь его неумелой рукой двигало то же самое вдохновение, что и моей, и вашей. И то, над чем вы смеетесь… — Маяковский минуту помолчал. — Я уверен, что и у него есть читатели,

которые его понимают и которым он нравится».

С чего эта снисходительность — особенно если учесть, что потом один из гостей, студент, прочел вполне профессиональные стихи, и Маяковский «довольно холодно отнесся к ним»? Возможно, тут есть нечто от гумилевской снисходительности к Нельдихену, который «ввел в поэзию глупость» — раньше она присутствовала там эпизодически, но вот, так сказать, поэт химически чистой, кристальной глупости (хотя Нельдихен-то как раз был замечательным новатором). Но скорее всего, тут проявилась давняя тоска Маяковского по некоей новой искренности, абсолютной простоте: он ждал нового Хлебникова. В этом же причина его более позднего — 1928 год — интереса к опытам Введенского и Заболоцкого, когда они выступали после его вечера в Ленинградской капелле. И не просто так он сказал Кирсанову в октябре двадцать девятого, что надоели завитушки: скоро он начнет писать совсем просто, как никто и никогда раньше. Путь развития — на самом деле здесь:

Море уходит вспять
Море уходит спать.

Вероятно, это две лучшие его строчки за всю вторую половину двадцатых; и мало что в тогдашней поэзии можно поставить рядом с ними.

КИНО И ДЕТИ. ПОРТ И МОСТ

1

В апреле 1927 года Маяковский виделся с Якобсоном в Праге, в трактире «Нездара» («славившемся старым Токайским», — вспоминает Якобсон), и уверял, что механизм чередования жанров в его работе остается неизменным, что за «октябрьской поэмой» вернется лирика. «В то время он только что кончил сценарий «Как поживаете». Тема — 24 часа жизни человека, в последней редакции откровенно принявшего фамилию Маковского, и на этой побочной колее, под прикрытием киноэксперимента, автор сохранил и развил символику своих прежних лирических поэм, чтобы встретить непреодолимый отпор у администраторов с решающим голосом». Там же Якобсон замечает: «Сценарий, написанный в конце 1926 г., в период лирического безмолвия Маяковского-поэта, проникся его лирической проблематикой». В самом деле, это не сценарий, а кинопоэма.

Еще в 1922 году — в журнале «Кино-фот» — Маяковский опубликовал заметку «Кино и кино», похожую на стихотворение в прозе:

«Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти миросозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность.

Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше».

Вера Кузнецова в отличной работе о Маяковском-кинодраматурге «У кино был друг» пишет:

«В «Как поживаете?» очевиднее, чем в других сценариях, выступает режиссерский элемент. «Как поживаете?» отчасти напоминает модный в 20-е годы «железный» сценарий. Пластически продуман и выверен каждый кадр. Сценарий нагляден, зрительно ощутим. Сказывается большой графический опыт Маяковского, его талант художника. Он уверенно оперирует пластическими формами, масштабами, фактурами. Сценарий, пожалуй, говорит и о достаточно реалистических представлениях поэта о технических возможностях тогдашнего кино. Хотя при этом сценарий совершенно необычен. В нем соединены разные виды кино — документальное, игровое, анимация. Снова сценарий представляет несостоявшуюся в советском кино линию Мельеса — Старевича, опирающуюся на трюк как средство воплощения поэтического образа. Нет ничего удивительного в том, что судьба этого необычного сценария оказалась неудачной».

Историю этой неудачи Маяковский с обычным для него дотошным сутяжничеством подробно описал в «ЛЕФе», публикуя 8-ю и 9-ю части киноповести (кинопоэмы?), но это ничего не изменило. Так ее до сих пор и не поставили, хотя сейчас-то с мультипликацией и трюками не было бы проблем.

Почему кино, а не поэма? Потому что, как мы уже писали, читателей столь сложной поэмы уже не нашлось бы, а культура — вещь концертная, не живущая без зрителя. Зритель переместился в синематограф. Кино нагляднее, быстроумнее, динамичнее. Кузнецова абсолютно права, утверждая, что «Как поживаете?» — прообраз автобиографической и даже исповедальной драмы Феллини «Восемь с половиной», но Маяковского занимает не феллиниевская проблема творческого кризиса, — нет, он пишет все о том же «Месте поэта в рабочем строю». Поэт — крошечная фигурка перед лицом редактора-бюрократа, но его дело — предотвращать самоубийства (в сценарии появляется девушка, стреляющая себе в висок, — явное воспоминание о Гумилиной), утихомиривать землетрясения, сам земной шар удерживать от взрыва! Но здесь же — разочарование в любви, полная безнадега: никакой любовью не спасешься.

«51. Девушка выходит из своего круга.

52. Маяковский выходит из своего круга.

53. Маяковский спешит за девушкой. Смотрит на девушку. В его глазах девушка становится той, из происшествий.

54. Нагоняет.

«Да я же с вами говорить не буду».

55. Девушка отстраняется, оборачивает несколько раз голову,

отрицательно покачивает головой.

56. Наконец вступает в разговор.

«Да я с вами итти не буду, только два шага».

57. Делает шаг рядом.

58. Затем берет под руку, и идут вместе.

59. 60, 61. Маяковский на ходу срывает с мостовой неизвестным путем выросший цветок.

62. Маяковский перед воротами своего дома.

«Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту».

63—69. Вокруг зима, и только перед самым домом — цветущий садик, деревья с птицами; фасад дома целиком устлан розами. Сидящий на лавочке в рубахе дворник отирает катящийся пот.

На крыльях любви.

70—72. У девушки и Маяковского появляются аэропланные крылья.

73—74. Девушка и человек вспархивают по лестнице.

75—80. Каждая вещь в грязной комнате зацветает; из чернильницы появляются лилии, обои простого рисунка на ваших глазах становятся рисунком розочкой. Простая лампа становится люстрой.

81. Маяковский наливает из графина воду.

«Да мы и пить не будем — только один стакан»

82. Девушка говорит:

«Какая у вас крепкая вода!»

83—84. Берет у нее стакан и начинает тихо лезть.

«Да мы и целоваться не будем»

85. Тянутся губами друг к другу.

86—89. Фасад дома, цветы с фасада обрываются, на улице снег. Дворник в рубашке — влезает в доху.

90—93. Комната, пришедшая в норму обычного грязного вида.

94—96. Из подъезда выходят. На нем — ботики, у нее — стоптанные каблуки. Сложенные крылья подмышками. Скользят. Зевают.

97. Пройдя несколько шагов, человек достает часы.

98—101. 22 минуты десятого. Стрелки в разные стороны. Человек показывает девушке указательные стрелки, прощается. Расходятся в противоположные стороны».

Единственным выходом остается эстрада, на которой поэт — герой сценария — впервые равен себе.

О причинах невостребованности сценариев Маяковского та же Кузнецова высказывается вполне определенно. Мы знаем, что, несмотря на дружбу с Эйзенштейном и его близость к ЛЕФу,

Маяковский неодобрительно отзывался о «Стачке» и «Октябре». Ему претила фальшь, не нравился рабочий Никандров в роли Ленина, он предпочитал хронику — снятую и смонтированную так, как делал это великий поэт документального кино, авангардист Дзига Вертов, — но и сам метод «монтажа аттракционов» чужд его манере. Феллини — вот кто мог бы его экранизировать:

«Случилось так, что Маяковский-кинодраматург представил в советском кино направление, не получившее в нем развития. Его сценарии — это нереализованная, или реализованная лишь частично, существовавшая лишь в потенции линия советского кино.

Магистральное направление советского кино 20-х годов развивалось в резком противостоянии предшествовавшему ему кинематографу. А Маяковский, бросив вызов «все заново», сохранил с ним прочные связи, причем с самыми «низовыми» его формами — комедиями с погонями и, особенно, феериями с трюками, восходящими к Мельесу. Маяковский-сценарист и выступил как единственный представитель феерического кино в советском кинематографе 20-х годов. Фильм этого направления представлялся зрелищем фантастическим, поражающим и удивляющим… изобилующим трюками и зрелищными эффектами, по своей природе синтетичным и полифоническим, восходящим к различным видам кино и различным приемам кинотехники. Такую феерию отмечали также серьезность, нацеленность на решения важнейших вопросов жизни страны и общечеловеческого бытия. Элементы феерии есть в сущности во всех сценариях Маяковского. Именно в таком фильме Маяковскому виделось органичное слияние кино и поэзии. А уже за пределами кинофеерии виделось очертание зрелища, сочетающего в себе театр, цирк, эстраду, кино (попытку такого зрелища предлагала написанная Маяковским пьеса для цирка «Москва горит»).

Фееричность кинодраматургии Маяковского вытекала из особенностей его поэзии. Он старался сократить разрыв между безграничной возможностью рассказа о небывалом, которой обладает поэзия, и скованным своим фотографическим натурализмом кино. Не случайно в своих сценариях он так часто выходил в область анимации, вида кино, предкамерная реальность которого рукотворна и потому не связана с фиксацией подлинной реальности.

Сохраняя в кинодраматургии идеал своего театра — служить «увеличительным стеклом» реальной действительности, он в сценариях хотел сохранить верность и природной задаче кино —

быть «отражающим зеркалом» Потому даже в самых феерических своих сценариях он прибегал к своеобразному документализму, проявленному то в форме «документальной фантастики», то документализации собственного творческого процесса, то введенного в сценарий жизненного факта документа, то документальных съемок, «венчающих» события игрового действия.

В советском кино феерическое направление тогда оказалось лишним. Эпоха была слишком рациональной для феерии. Необычайными, фантастическими в ней старались выглядеть самые простые вещи. Обыкновенный сепаратор в «Старом и новом» Эйзенштейна подавался как машина времени. В основе самых фантастических сюжетов советского кино лежали реальные факты — «Потомок Чингисхана», «Обломок империи», «Бегствующий остров» Феерические образы Маяковского могли выглядеть на этом фоне неким излишеством».

Ничего. Когда-нибудь поставят. Ничто ведь никуда не делось — сценарии целы, проблемы целы, и место поэта в мире по-прежнему непонятно.

2

Детские стихи Маяковского были регулярно и ревниво ругаемы другими детскими поэтами — в первую очередь Чуковским; прохладно отзывался о них и Тынянов. Но в его литературе они сыграли примерно ту же роль, какую в жизни Толстого сыграла «Азбука»: это был поиск нового языка, очередной отхожий промысел, экскурсия на новую территорию, откуда он безусловно вынес новую интонацию. Тут есть некий парадокс: обычно такую новизну дает как раз работа для детей. Поиск языка, на котором можно с ними разговаривать, помогает вытолкнуть увязшую машину, пустить ее по новому пути; детский язык — это новая простота, и к этой простоте Маяковский непременно пришел бы, отпусти ему судьба — или, точнее, отпусти он сам себе — еще хоть год.

Детские стихи написаны с 1925 по 1929 год в таком порядке:

1925 — «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий», «Что такое хорошо и что такое плохо», «Гуляем».

1926 — «Что ни страница, то слон, то львица», «Эта книжечка моя про моря и про маяк», «История Власа, лентяя и лоботряса».

1927 — «Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?», «Конь-огонь», «Прочти и катай в Париж и в Китай».

1928 — «Майская песенка», «Кем быть?».

1929 — «Песня-молния».

Когда автор берется за детскую литературу — какова бы ни была внешняя мотивировка, внутренняя сводится к поиску новой манеры, и дети тут, собственно, ни при чем. Маяковский любил детей. Ленин любил детей. Все любят детей, кто же их не любит? Только Андерсен, кажется. Лев Толстой очень любил детей, как утверждают Доброхотова и Пятницкий, — но взялся за «Азбуку» не поэтому, а потому, что искал новую литературную манеру. «Мальчик взял крюк железный и бросил. Мужик сказал: «Что ты добро бросаешь?» Мальчик сказал: «На что мне железо, его нельзя есть». А мужик сказал: «Железом хлеба добывают». Тут все прелестно — и постпозитивное, эпичное «крюк железный», и мальчик, которому нужно только то, что можно есть, и суровая мудрость мужика, типа «Царство небесное силою берется», все надо добывать. Из этого вышла не только великая поздняя проза Толстого с ее наотмашь бьющим эпитетом и страшной прямотой инвектив, но и весь Хармс, и весь Кафка.

Маяковский писал для детей не ради заработка, как Пастернак или Мандельштам (последний совершенно не умел этого делать и гнал безнадежную халтуру на уровне журнала «Игрушечка»), но ради освоения новых территорий, ради поиска новой простоты: отчасти потому, что с новым читателем эта простота была насущно необходима, — сложного он почти не воспринимал, — отчасти же потому, что прорывался к почти фольклорной ясности: устаешь от стилистических нагромождений, развесистых гипербол его ранних поэм. Хочется говорить «просто, прозрачно, печально», как мечтал поздний Пастернак. И в этой детской лирике в самом деле есть некоторая свежесть, радость — то, чего в поздних стихах Маяковского уже не было. Как можно написать свежие и радостные стихи о комсомоле? А вот про столь любимый им порт — «место встречи меня и стихии», перефразируя Хлебникова, — запросто. Маяковский вообще любит берега, границы, он поэт пограничных линий и, так сказать, порталов: ему нравятся точки перехода. О границе написаны «Стихи о советском паспорте», о побережье — «Разговор на рейде». Особенно восхищают его — и удручают — мосты, потому что вся жизнь прошла на границе двух стихий, старого мира и нового, футуризма с его вольницей и диктатуры с ее вполне футуристической поэтикой.

Мы
ничьей башки
мостами не морочим.
Что такое мост?

Приспособленье для простуд.
Тоже…
без домов
не проживете очень
на одном
таком
возвышенном мосту.

А он на возвышенном мосту прожил 37 лет, хотя и неполных, и хоть это не самое уютное место — именно «приспособленье для простуд», — но зато мост соединяет берега и эпохи, и с него видно будущее (прошлое тоже видно, но что за радость на него смотреть?). Лучшее, наверное, что написал он за последние пять лет, — именно «Прочти и катай» и «Про моря и про маяк»: второе — еще и автобиографическое. Он любил, когда его называли Маяком. (А любопытно, кстати, что маяком в XVI веке называли не только башню на берегу моря, но и любую возвышенность, любое обозначение границы — сторожевую башню, скажем; в этом смысле идея границы ему опять-таки близка. «Говорить маяками» — пользоваться арго, объясняться тайными знаками. На юге России «маяк» еще и тень — вот откуда «Черный человек». Хоть поздно, а вступленье есть.)

Личная его мотивировка изложена в пражском интервью 1927 года: «Новейшее мое увлечение — детская литература. Нужно ознакомить детей с новыми понятиями, с новым подходом к вещам». На самом деле новый подход к вещам нужен ему самому: как раз там, где его лирика дидактична, она и не забавна, и плоска, и иллюстративна, и что хотите. «Конь-огонь» — которого сам он считал оптимальной иллюстрацией к беседе о коллективном характере труда, о необходимости маляра, столяра и т. д. для изготовления лошадки-качалки, — как раз едва ли не самая скучная из его детских книжек, и ее замечательно спародировали Ильф и Петров:

Где же конский хвост найти нам?
Там,
где щетки и щетина.
Щетинщик возражать не стал, —
чтоб лошадь вышла дивной,
дал
конский волос
для хвоста
и гривы лошадиной.
(Это он.)

«— Про конский волос, — сухо повторил сын. — Неужели не слышал?

Гей, ребята, все в поля
Для охоты на Коня!
Лейся, песня, взвейся, голос.
Рвите ценный конский волос!

— Первый раз слышу такую… м-м-м… странную поэму, — сказал папа. — Кто это написал?

— Аркадий Паровой.

— Вероятно, мальчик? Из вашей группы?

— Какой там мальчик!.. Стыдно тебе, папа. А еще старый большевик… не знаешь Парового! Это знаменитый поэт. Мы недавно даже сочинение писали — «Влияние творчества Парового на западную литературу».

(А это они, «Разговоры за чайным столом», 1934 год. Тридцатые исправляют перехлесты двадцатых, и в школу возвращается классика.)

Зато там, где речь о путешествиях, о чудесах земных, об экзотике, о берегах и границах, — он по-детски радуется миру и словно видит его заново. Детская лирика — и есть оптимальный способ промыть взгляд:

Отсюда
вновь
за океан плывут такие,
как и я.
Среди океана
стоят острова,
здесь люди другие,
и лес, и трава.
Проехали,
и вот
она —
японская страна.

Легко представить можете
жителя Японии:
если мы — как лошади,
то они —
как пони.

Мир, увиденный этими детскими глазами, описывается так же свежо и просто и вызывает эмоции, совершенно ему не свойственные: некоторое даже умиление. Во взрослых стихах это прошло бы по разряду сюсюканья — он даже в «Хорошем отношении к лошадям» себе его почти не позволяет; а здесь — запросто. Вообще, по-моему, обаятельно и лаконично: «Вот / кот». И действительно, что к этому добавить? А детям радость, и коту приятно:

Вот
кот.
Раз шесть
моет лапкой
на морде шерсть.
Все
с уважением
относятся к коту
за то, что кот
любит чистоту.

Стихи про зоопарк написаны в Штатах, записаны на форзаце путеводителя по Нью-Йорку и описывают богатый и привольный *Central Park Zoo,* до которого московскому тогда было чрезвычайно далеко. Любопытно сравнить бестиарий Маяковского и «Зверинец» Пастернака (1924): трудно сказать, знал ли Маяковский стихи Пастернака, изданные много позже его детской поэмы, но герои у них одни и те же: крокодил, верблюд, слоны… Интересно, что одновременно — в 1925 году — выходят «Детки в клетке» Маршака. Все три зоопарка чрезвычайно характерны для своих создателей — у Пастернака получилась грустная, почти абсурдистская панорама несвободных и одиноких созданий, у Маршака — радостная площадка молодняка, а у Маяковского — остроумный, хотя и чрезвычайно примитивный, зоологически-социальный ликбез:

Вот верблюд, а на верблюде
возят кладь
и ездят люди.
Он живет среди пустынь,
ест невкусные кусты,
он в работе круглый год —
он,

верблюд,
рабочий скот.

Вообще верблюд в русской литературе — всегда почему-то автопортрет. Ср. у Пастернака:

На этот взрыв тупой гордыни
Грустя глядит корабль пустыни, —
«На старших сдуру не плюют»,
Резонно думает верблюд.

Под ним, как гребни, ходят люди.
Он высится крутою грудью,
Вздымаясь лодкою гребной
Над человеческой волной.

Теперь смотрим у Тарковского (1947):

Горбатую царскую плоть,
Престол нищеты и терпенья,
Нещедрый пустынник-господь
Слепил из отходов творенья.

И в ноздри вложили замок,
А в душу — печаль и величье,
И верно, с тех пор погремок
На шее болтается птичьей.

По Черным и Красным пескам,
По дикому зною бродяжил,
К чужим пристрастился тюкам,
Копейки под старость не нажил.

Привыкла верблюжья душа
К пустыне, тюкам и побоям.
А все-таки жизнь хороша,
И мы в ней чего-нибудь стоим.

Ну и Маршак — тоже автопортрет, кстати:

Бедный маленький верблюд:
Есть ребенку не дают.

Он сегодня съел с утра
Только два таких ведра!

(И верно: всю жизнь у него была детская самоидентификация, и всю жизнь он был в опасности и часто жаловался, а между тем жизнь его оказалась благополучной, почти идеальной, — работал много, но с наслаждением, и такова была его природа.)

Почему российский поэт видит себя именно верблюдом? Потому что поэт и есть царственный урод, вечный труженик, обходящийся без воды и питающийся колючками; но все-таки, как вы понимаете, все остальные занятия вообще бессмысленны, а мы хоть делаем дело, и притом Божье.

(А славный детский поэт Эльмира Котляр, чья жизнь действительно прошла в тайном тихом сопротивлении, выразилась лаконичнее всех — и тоже автопортретно: «У верблюда два горба, потому что жизнь — борьба».)

3

Чуковский о его детских стихах писал (в дневнике):

«Читаю 5-ое издание Хрестоматии по детской литературе. Сколько принудительного ассортимента: например, родоначальником детской литературы считается по распоряжению начальства Маяковский. Я прочитал его вирши «Кем быть» Все это написано левой ногой, и как неутомима была его левая нога! Какое глубокое неуважение к ребенку. Дело дошло до такого неряшества — о самолете —

В небеса, мотор, лети,
Чтоб взамен низин
Рядом птички пели.

Почему птички поют взамен низин? Разве низины поют? И потом, разве самолеты для того поднимаются ввысь, чтобы слушать пение птиц? И если бы даже нашелся такой летчик, что захотел бы взлететь в небеса, чтобы послушать птиц, их голос будет заглушен пропеллером. Между тем именно в низинах огромное большинство певчих птиц. И какая безграмотная фразеология. И как устарело! Этот фимиам рабочему, этот рассказ о постройке многоэтажного дома при помощи строительных лесов. Так как я люблю Маяковского, мне больно, что по распоряжению начальства навязывают детям самое плохое

из всего, что он написал. Издательство «Просвещение» лучше бы назвать «Затемнение».

Тут слышна профессиональная ревность, а претензии придирочные, поскольку ребенку от стихов меньше всего требуется фразеологическая корректность, — и у самого Чуковского случаются фантастические допущения, так что уточнение насчет обилия певчих птиц как раз в низинах опять сугубо необязательное. Но в чем он прав, так это в том, что детские стихи Маяковского действительно по большей части написаны неутомимой левой ногой, и это особенно касается «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий». Идеальный рабочий мальчик Серафим противопоставлен жирному, как всегда у Маяковского, буржуйчику Пете; идеальность Симы ужасно скучна («Все живут в отряде дружно, каждый делает что нужно»), сюжет надуман, характеров нет, а победа добра (Петя треснул, а голодные наелись) предстает ужасно тошнотворной: ведь октябрята пожирают Петино содержимое! Впрочем, способность Маяковского задавать матрицы и определять направления сказалась и здесь: фабула один в один воспроизведена у Стругацких в «Понедельнике» ровно сорок лет спустя; поистине шестидесятые продолжали прерванную линию двадцатых во всем — с той лишь разницей, что вместо буржуина главным врагом уже был мещанин, неустанно стремившийся к удовлетворению своих потребностей. Сравним:

Шкаф сжевал
и новый ищет…
Вздулся вербною свинищей.
С аппетитом сладу нет:
Взял
губой
велосипед —
съел колеса,
ест педали…
Тут их только и видали!
Но не сладил Петя бедный
с шиною велосипедной.
С грустью
объявляю вам:
Петя
лопнул пополам.
Дом
в минуту

с места срыв,
загремел ужасный взрыв.

И сорок лет спустя:

«Кадавр жрал. Черная пара на нем потрескивала, расползаясь по швам. Ойра-Ойра изучающе глядел на него. Потом он вдруг громко сказал:

— Есть предложение. Всем лично не заинтересованным немедленно покинуть помещение.

Все обернулись к нему.

— Сейчас здесь будет очень грязно, — пояснил он. — До невозможности грязно.

— Это провокация, — с достоинством сказал Выбегалло.

Роман, схватив меня за рукав, потащил к двери. Я потащил за собой Стеллу. Вслед за нами устремились остальные зрители. Роману в институте верили, Выбегалле — нет. В лаборатории из посторонних остались одни корреспонденты, а мы столпились в коридоре.

— В чем дело? — спрашивали Романа. — Что будет? Почему грязно?

— Сейчас он рванет, — отвечал Роман, не сводя глаз с двери.

— Кто рванет? Выбегалло?

— Корреспондентов жалко, — сказал Эдик. — Слушай, Саша, душ у нас сегодня работает?

<…> И тут раздался грохот. Зазвенели разбитые стекла. Дверь лаборатории крякнула и сорвалась с петли. В образовавшуюся щель вынесло фотоаппарат и чей-то галстук. Мы шарахнулись. Стелла опять взвизгнула.

— Спокойно, — сказал Роман. — Уже все. Одним потребителем на земле стало меньше.

Лаборант, белый, как халат, непрерывно затягиваясь, курил сигарету. Из лаборатории доносилось хлюпанье, кашель, неразборчивые проклятия. Потянуло дурным запахом. Я нерешительно промямлил:

— Надо посмотреть, что ли…

Никто не отозвался. Все сочувственно смотрели на меня. Стелла тихо плакала и держала меня за куртку. Кто-то кому-то объяснял шепотом: «Он дежурный сегодня, понял?.. Надо же кому-то идти выгребать…».

Разница та, что в шестидесятых уже не доедают, а выгребают.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ТРИ НАТАШИ

1

Начнем с Хмельницкой. Это была, пожалуй, единственная его попытка устроить себе настоящее мещанское счастье. Другого бы с этой девочкой не вышло. Попытка была заведомо безнадежная, и потому он мстил — и себе, и девочке; еще одна иллюстрация того, как он мог быть жесток, когда уступал общим представлениям о норме и пытался жить с людьми, как будто он человек.

Началось в Ялте, куда он приехал с выступлениями 25 июля 1926 года. За чтение перед туберкулезными больными (в стихотворении «Сергею Есенину» слегка сбился, не желая произносить строку «Но скажите вы, калеки и калекши», и пропустил ее) ему выделили путевку в пансионат «Чаир» на две недели.

В парке Чаи-и-ир!
Распускаются рооооозы.
В парке Чаир
Зацветает миндаль!
Снятся твои золотистые косы,
Снится веселая звонкая даль.

До революции там была дача вел. кн. Николая Николаевича, главнокомандующего российскими войсками в начале войны. Парк Чаир, что между Мисхором и Кореизом, стал впоследствии одним из престижнейших советских курортов, а тогда это было место сравнительно малолюдное, населенное в основном молодежью. Всё оставалось, как при вел. кн.: дорожка к морю была обсажена розами, под окнами цвела магнолия, парк был велик, но ухожен, и благоухал кипарисами. Маяковский проводил дни в разъездах — нанимал фаэтон и ехал то в Алупку, то к Золотым Воротам. Во второй половине дня брал лодку с гребцом, причем — вопреки утверждениям о его страхе перед морем — не отказывался от этого удовольствия и в шторм.

Студентке харьковского института народного хозяйства восемнадцатилетней Наташе Хмельницкой, отдыхавшей с отцом — знаменитым врачом, заместителем наркома здравоохранения Украины, — Маяковский запомнился таким: «В голубой

безрукавке, с голыми мускулистыми руками, огромный, широкоплечий, загорелый, с коротко остриженной головой». Был «похож на мощного молотобойца». В это время, отвечая на записки, он говорил, что «рассчитывает прожить еще лет сорок» («Но после некоторых записок хочется застрелиться»).

Он приметил Наташу однажды вечером, на закате, возвращаясь с моря. За ужином подошел к столику, познакомился (и с родителями!), подарил книжку. На следующий день — «как старый знакомый» — предложил прогуляться у моря, два часа гуляли. Сказал, что скоро приедет в Харьков (тогда столицу Украины), взял у отца адрес и телефон, попросил разрешения зайти. Вечером 11 октября, приехав, сразу позвонил, позвал к телефону Наталью Борисовну («Ко мне тогда еще никто так не обращался») и попросился в гости.

Биографы Бориса Хмельницкого — выдающегося борца с туберкулезом и едва ли не лучшего харьковского терапевта — приписывают ему «дружбу с Маяковским»; чего не было, того не было. Семья была скорее испугана вниманием знаменитого скандалиста к старшей дочери. Сам Хмельницкий был ненамного — всего-то восемь лет — старше Маяковского, но в эпоху столь бурную восемь лет — серьезная разница. И чем больше Маяковский старался их всех очаровать деликатностью и подчеркнутой вежливостью, тем подозрительнее на него смотрели. Если б горланил и хамил — это по крайней мере не было бы разрывом шаблона, а так вообще непонятно, что ему нужно.

Зашел, принес всей семье билеты на свой вечер в Харьковском драматическом театре (Хмельницкая в мемуарах называет его Театром русской драмы, но этот театр открылся только через три года после смерти поэта), вместе отправились туда. На следующий день пришел снова. Наташа рассказала, что отцу очень понравилось.

— Если б и не понравилось, ничего страшного, — небрежно сказал Маяковский, — я же не интересуюсь медициной.

Заметен был контраст — отмеченный, впрочем, почти всеми, кто его знал, — между беспощадностью на сцене и мягкостью в быту. С Наташей он себя вел старомодным женихом: подарил ее сестренке книжку «Что такое хорошо и что такое плохо», все харьковские гастроли начинал с визита к ним, приносил сборники родителям. В разговорах часто возникали паузы, оба смущались, он по обыкновению эти паузы заполнял непрерывным и машинальным рисованием — изрисовал ей весь стол, покрытый бумагой; изображал всяких зверей, большей частью жирафов и собак. Однажды вдруг оторвался от рисования и Наташу

поцеловал.

На балконе в это время младшая сестренка занималась с немкой-бонной.

— Немка видит! — вскрикнула Наташа.

— Ерунда, она по-русски не понимает.

Делал комплименты в своем духе:

— Больше вас на вечера не зову: все смотрят только на вас.

Заказывал ей цветы — как всегда, корзинами.

Говорил:

— Вы самое чистое и хорошее, что на свете есть. Нет дня, чтобы я о вас не думал.

Однажды сказал:

— Вы будете моей невесточкой, пока не примете решения.

Она не знала, что думать — в шутку это или всерьез.

Он несколько раз оставлял ей московский адрес и телефон, приглашал к себе, «когда будете в Москве». Она отвечала неуверенным «может быть».

— Что я, тигр лютый, что девушкам нельзя ко мне в гости?

В феврале 1927 года он снова приехал в Харьков, на этот раз с Асеевым. Столь частое посещение наверняка связано с серьезными намерениями относительно Наташи Хмельницкой: приглашали отовсюду, но в первую очередь он откликался на приглашения из Харькова. Однокурсники, знавшие о Наташином знакомстве с ним, попросили устроить вечер в Институте народного хозяйства. Маяковский с Асеевым согласились, но назначили плату. Студенты были жестоко разочарованы: им представлялось, вспоминает Хмельницкая, что поэзия должна быть бесплатным удовольствием. Отчитав программу, Маяковский предложил пишущим студентам подняться на сцену и почитать свое: «Наверняка ведь есть пишущие?» Студент экономического факультета Банный заявил, что сейчас прочитает стихи, посвященные «поэту Владимиру Панковскому». И прочел. Были там среди прочего строчки: «Мы пришли к тебе, а ты забасил голосищем: гони двести рублей!» Маяковский слушал молча. Когда Банный отчитал, большая часть аудитории принялась громко негодовать, но нашлись и те, кто его поддержал, ринувшись к трибуне и демонстративно аплодируя. Маяковский встал и заговорил очень тихо — это был, вероятно, единственный способ угомонить публику. Говорил он обычные в таких случаях вещи — о том, что труд поэта «любому труду родствен», что поэт служит социализму и должен оплачиваться. Он был, как всегда, убедителен, и Банного потребовали даже удалить из зала. Наташа всего этого уже не видела — она убежала рыдать домой: ей казалось, что теперь-то Маяковский ее

точно не простит, подумает, что это она подстроила. Но Маяковский с Асеевым прямо из института направились к ней — успокаивать. К дому их провожала толпа студентов, желавшая загладить скандал.

— Владимир Владимирович! — страшно смущаясь, говорила Наташа. — Банный — идиот! Вот знаете, какие стихи он пишет? — и процитировала глупости Банного, которыми он обчитывал сокурсников.

— Однако вы их запомнили, — сказал Маяковский.

— Это потому, что у меня абсолютная память на стихи, даже на самые плохие!

Она постоянно выбегала из комнаты — то за чаем, то за сладостями. Маяковский попросил:

— Не убегайте ежеминутно. Хочу после злых рож видеть доброе лицо прекрасной девушки.

Вечером у Маяковского и Асеева было запланировано выступление в библиотеке имени Короленко. Около семи вечера они отправились туда. Вскоре Маяковский вернулся:

— Наталочка, забыл палку.

В передней он крепко поцеловал Наташу — родителей дома не было, и это был единственный раз за весь день, когда ему удалось остаться с ней наедине. Наташа осталась дома, вполне утешенная. «Не было в ту зиму девушки более счастливой и уверенной в своем счастье, чем я», — пишет она.

Но с Маяковским ни в чем нельзя быть уверенной, ему иначе неинтересно.

2

С 15 апреля по 22 мая 1927 года он был за границей: Польша — Чехословакия — Париж — снова Польша. 25 июля опять приехал в Харьков, но почему-то без прежней охоты. Даже телеграфировал своему импресарио Лавуту: «Считаю бессмысленным устройство лекций Харькове летом. Предпочитаю лекции Луганске осенью. Прошу отменить. <…> Если отменить невозможно телеграфируйте срочно выеду».

Лавут телеграфировал: все билеты проданы, ажиотаж больше, чем зимой. И он поехал.

Из гостиницы 25 июля позвонил Наташе:

— Что это все я к вам? Приходите ко мне.

Все понятно: отношения надо переводить в другую стадию, сколько можно чай пить?

— Я к вам приду в Москве. А в Харькове — давайте вы ко

мне.

— Приду немедленно.

«Но что-то изменилось в его отношении ко мне. Я не чувствовала прежней чуткости, понимания, так свойственных ему в первый год нашего знакомства».

Наташа недоумевает: может, виновато обилие заграничных впечатлений? Ей и в голову не приходит, что с момента их встречи прошел год, и за весь этот год Маяковскому достались два поцелуя. Он — не знаю, насколько интуитивно, вероятно, что и вполне сознательно, — меняет тактику: вместо вежливости и предупредительности — холод, почти грубость.

«И я потеряла веру в его чувство».

Не на такой результат он рассчитывал. Ему, видимо, казалось, что она попытается его удержать — и наконец сделает решительные шаги. А она думала, что больше ему неинтересна.

— Как похудела, побледнела, — сказал он однажды. — Тоскуете по мне?

Она кивнула. А когда подняла голову, увидела «его спокойное, очень довольное лицо».

Он уехал. Она написала ему и получила нейтральный ответ, почти отписку. Светлана Коваленко в книге «Звездная дань» справедливо называет и этот ответ, и все его тогдашнее поведение с ней несколько печоринским: «Письма Ваши получил. Но отсутствие на них ответа — отнюдь не мое нежелание. Каждое Ваше милое письмо я получал через месяц-полтора после его написания. А пока я переживал ужас несвоевременного получения — проходил еще месяц. Поэтому не гневитесь на меня и, если будете в Москве, немедленно требуйте меня перед свои ясные очи».

Семья, друзья, однокурсники — все наперебой внушают ей, что нечего и думать связать судьбу с Маяковским. Ей нужно совсем другое. Дома его уже воспринимали как жениха, ждали официального предложения, сама Наташа всерьез думала о том, чтобы остаться с ним навсегда (и очень может быть, что он сам задумывался о чем-то подобном — девушка красивая, преданная, обожает его талант), — но, видимо, для того, чтобы всерьез переломить свою жизнь, он еще недостаточно измучился в своем странном тройственном союзе. Два года спустя он будет умолять Веронику Полонскую, чтобы она ушла к нему от мужа, — а сейчас, видя девушку, которая «никого и ничего не может видеть рядом с собой», он медлит или нарочно ее игнорирует. Видимо, ему нужны были новые аргументы — скажем, ее готовность прийти к нему в гостиницу без всякого брака, без обещаний и гарантий. Или что-то в ней — ум, абсолютный вкус, — что так же

приковало бы его, как приковала когда-то Лиля. Или ему просто было удобнее, чтобы его ждала в Харькове всегда на все готовая и вечно влюбленная Наталочка, а он оставался свободен и мог еще повыбирать, с кем и когда вырваться из бриковского круга. В любом случае ему нужно законсервировать ситуацию, а Наташа к этому никак не готова. Она ждет его очередного приезда, а он медлит и появляется в Харькове только 21 ноября (в воспоминаниях она ошибочно датирует эту встречу декабрем). Он выступает, как всегда, в драматическом театре. Обычно столь доброжелательная к нему харьковская пресса на этот раз пишет: «Нехорошо, т. Маяковский!» — его нападки на Полонского показались злыми и необоснованно грубыми. Видимо, действительно он выглядел злее обычного — есть такой феномен, все выступающие его знают: если ругаешься в благодушном настроении, ругань выглядит мирной. А тут он был в бешенстве, и причина этого бешенства понятна.

«Сказала, как в воду бросилась:

— Владимир Владимирович, я хотела написать вам, просить, чтобы вы не приезжали больше в Харьков, не приходили ко мне.

Владимир Владимирович вздрогнул от неожиданности, помолчал с минуту, потом необычно тихим голосом спросил:

— И я должен считать это письмо написанным?

— Да, да, — с решимостью отчаяния продолжала я, — прошу вас, так нужно, так будет лучше.

— Понимаю, — резко сказал Владимир Владимирович, — нужен господин доктор или господин юрист.

— Никто не может быть мне нужен, кроме вас, но я потеряла веру во все хорошее, лучше нам не встречаться.

— Девчонка, щенок, — с возмущением сказал Владимир Владимирович, — что вы смыслите в жизни, как же вы можете так легко, сразу решать?

— Я не девчонка, верьте, мне нелегко, я знаю, мы никогда не найдем общего языка».

Он уговаривал, она настаивала на своем. Он вскочил, рявкнул: «Прощайте!» — и пошел, побежал по коридору, споткнулся, чуть не упал. Только после этого обернулся к ней и вдруг смущенно улыбнулся.

— Не уходите! — попросила она, но он сбежал по лестнице и оглушительно хлопнул дверью.

Наутро она побежала к однокурснице (та как раз собиралась замуж и была полна «молодым, ничем не омраченным счастьем»), стала плакать, жаловаться, — подруга потащила ее гулять по Сумской, и тут, конечно, навстречу им Маяковский с другом-чекистом Горожанином. Холодно поздоровался, прошел мимо.

В Харьков полтора года не приезжал. Приехав 14 января 1929 года — не позвонил.

3

Последняя встреча, как и первая, была на курорте, в Сочи, в конце июля 1929 года, в санатории «Ривьера». Хмельницкая только что окончила институт. Маяковский стоял у газетного киоска и заметил ее.

— Наталочка, вы здесь? Не узнал от неожиданности. Куда вы едете? Можно мне с вами?

Она ехала на открытие нового санатория, предполагался праздничный вечер, ее пригласили медики, коллеги отца. Маяковский поехал с ними, его упросили прочесть несколько стихов, он читал с успехом и подъемом.

Стали опять гулять вместе.

— Я изменился? Совсем старым кажусь вам?

— Напротив, вы как будто моложе.

— Это вы привыкли к моим морщинам.

— Нет, это я сама стала старше.

Она заметила, что отношение отдыхающих к нему было подозрительным и недобрым. Одна дама в санаторной аллее спросила:

— Ведь вы поэт, как можно было назвать пьесу безобразным словом «Клоп»?

— Вы эту пьесу видели? — спросил он. — Читали?

Она не видела и не читала.

Здесь Хмельницкая впервые заметила, что Маяковский, прежде столь боевитый, даже как будто радующийся нападкам, стал реагировать на них крайне нервно.

— Говорят, вы вчера поздно вернулись с выступления, ворота были заперты, и пришлось вам лезть через забор.

— Обо всем знают, обо всем разговаривают! — взорвался он.

Часто ходил на почту, ждал писем. Писем не было.

Последнее выступление в Сочи — в Зеленом театре. Наташа пошла с матерью. Мать долго наставляла ее: «Не сделай несчастными себя и нас». Маяковский стоял в тени большого платана, они его не замечали. Мать ушла, Маяковский подошел к Наташе.

Пошли к театру, он долго молчал.

— Напрасно волнуется ваша мама, — сказал наконец. — Я никого не сделаю несчастным.

После вечера, ни на следующий день, ни потом, к Наташе не

подходил. Подошел только попрощаться.

— Я еще не сказал в гостинице, что освобождаю комнату. Если хотите, переезжайте. У меня просторно.

Она отказалась: неловко.

— Заходите на почту. Если будут письма, передадите.

Она пообещала и заходила, но писем не было.

И никогда они не виделись больше.

Почему на этот раз не вышло — и могло ли выйти? — можно спорить долго, но все, в общем, понятно. Она была слишком молода, слишком добропорядочна, слишком мало всего этого для долгой любви, а одного почтения к его дару недостаточно, чтобы стать его спутницей. Ему было надо, чтобы его любили, — и на любовь он мог рассчитывать, — но надо было еще, чтобы понимали, а для этого даже не обязателен был литературный талант: нужны были трагический темперамент, сложный характер, сочетание подростковой ранимости и зрелого, сильного ума. Он вечно искал такую — или уж такую, чтобы наслаждалась полной гармонией, идеальным спокойствием, чтобы рядом с такой женщиной сразу успокаиваться, — но такая ни разу ему не встретилась, и время к появлению таких женщин не располагало.

Кажется, только теперь он понял, что «с мирным счастьем покончены счеты», — понял в том же примерно возрасте, что и Блок; но попыток завести семью не оставил — просто с самого начала сознавал их обреченность.

4

Отношения с Наташей Самоненко начались раньше, закончились позже и складывались безоблачнее. Она обо всем подробно рассказала в мемуарах «Киевские встречи», написанных в 1940 году по просьбе Лили Брик и опубликованных тогда же. Познакомились они в ее родном Киеве 12 января 1924 года. Он приехал с докладом «О Лефе, белом Париже, сером Берлине и красной Москве». Выступал в Пролетарском доме искусств. Наташа — ей было шестнадцать — увидела его еще на улице, он шел к Владимирской горке. Он ее тоже запомнил. Вечером, после концерта, они с подругой решили пройти мимо Маяковского, который разговаривал с поклонниками в зале. Один из этих слушателей, молодой режиссер Глеб Затворницкий, был с Наташей знаком и даже к ней неравнодушен. Когда Наташа проходила мимо, Маяковский «сделал один большой шаг в сторону и преградил нам путь».

— Шли к нему, а меня испугались?

— Нет, испугались его, а шли к вам!

— Правильно, мы ведь с вами знакомы. Вы днем за билетами ходили. Только у вас чулки были коричневые, а теперь черные.

— Ну, — сказал Затворницкий, — вам теперь только портретик с подписью попросить у Владим Владимыча!

Наташу это обидело: просить портретик — такая пошлость! Не желая выглядеть кисейной барышней, собирательницей автографов, она дерзко стрельнула у Маяковского папиросу и закурила — впервые в жизни.

И больше в тот раз ничего не было. Правда, Наташа пошла на второе его выступление и запомнила, что на нем он — такой благодушный накануне — был почему-то «зол и нервен». Доказывал, что реклама и есть сегодня настоящая лирика. Требовал внедрять искусство в массы: «У папиросной коробки шесть сторон. На каждой надо печатать стихи!»

Интересно, зачем? Он действительно верил, что стихами — хоть бы и на папиросной коробке — можно облагородить любого? Вероятно, верил: для модернистов эта убежденность в великой преображающей силе рифмованных строк, картинок, даже рисунка на ткани, совершенно естественна. В этом и заключается сущность модернизма — стереть грани между искусством и жизнью; еще одна утопия XX века, провалившаяся вместе с остальными. Я вот это пишу, а мне звонят издатели и просят начитать несколько стихотворных строчек для поездов московского метро. «Осторожно, двери закрываются!» — и дальше, при влете в туннель, стишки. Может, и правда — две-три стихотворные строчки запомнятся и спасут в критический момент? Но ведь это бред, он не мог не понимать этого, потому что сам знал наизусть тысячи строк, все книги Блока и почти все — Гумилева, страницу за страницей, не говоря про «Евгения Онегина», плюс всего себя. И ничего не спасло.

А в феврале 1925 года он приехал в Киев опять, и Наташа пошла на его выступление — на этот раз с отцом. Маяковский позвал ее пить чай. «Пошли в артистическую. Там было много народу. Я стеснялась и спешила уйти. Владимир Владимирович рассердился:

— Я сейчас еду в исполком, буду читать всего «Ленина», поедемте со мной. И потом не отпущу вас, будем у меня чай пить. Стихи вам прочту, какие захотите!

Дальше произошла история, которую я долго не могла вспоминать без стыда и смущения. <…> Мой отец тоже был на вечере, и ему кто-то сообщил, что меня, чуть не насильно, увел в артистическую Маяковский. Разгневанный «благородный отец» решил помешать такому насильственному умыканию

собственного дитяти и остался среди толпы, дожидающейся Маяковского. На улице отец, увидев, что домой, видимо, я не собираюсь, так как Владимир Владимирович подсаживает меня на извозчика, не выдержал и схватил меня за рукав.

— Таська, ты куда?

Смертельно испуганная и смущенная, я ничего не могла сказать. На помощь пришел Маяковский, познакомился, стал объяснять, что едем в исполком, будет читать «Ленина», очень будет рад, если отец поедет с нами. Был так любезен, что папа даже стал соглашаться. Но тут я, не выдержав больше, со слезами на глазах вырвалась из рук их обоих и, прорвавшись через толпу, бросилась бежать по Крещатику. За мной бежал папа, за папой Владимир Владимирович, сзади следовал извозчик, а за извозчиком заинтересованная любопытным происшествием публика. В таком порядке мы достигли здания исполкома, где Маяковский обогнал папу и подошел ко мне.

— Плакать не надо. Вот вам пропуск на лекцию. Приходите с папой. После читки мы его укротим и помиримся с ним. Я же пока пойду, меня ждут там.

Я взяла пропуск, но ревела, ревела без конца и на лекцию не пошла. На другой день Владимир Владимирович еще оставался в Киеве, но я не нашла способа выйти из дому и так и не видала его больше в том году».

Строгости домашнего воспитания были такие, что на следующий год — это ей уже восемнадцать — при очередном визите Маяковского в Киев, 26 января 1926 года, ей приходится напрямую шантажировать родную тетку. Маяковский прислал письмо — нарочито детским почерком, чтобы никто в семье ничего не заподозрил, — с приглашением в отель «Континенталь». Дальше процитируем собственноручные воспоминания Наташи (уже Рябовой), потому что писала она хорошо, весело, и можно понять, что он в ней находил:

«Что делать, кем написано письмо, как выйти из дому, как войти в громадный (мне он казался громадным тогда), ярко освещенный отель? Решение нужно было принимать быстро, до прихода отца. Выйдя в столовую я подошла к одной из теток (их всегда у нас в доме было великое множество) и ласково стала уговаривать ее пойти погулять со мной.

Когда мы вышли и, болтая, незаметно дошли до гостиницы, я приняла решительный вид и сказала:

— Сейчас я получила записку, подписанную поэтом Маяковским; я думаю, записка написана не им, мне известен его почерк. Ты пойдешь вот в эту гостиницу, отдашь ему записку и скажешь, что я жду его на углу Николаевской и Крещатика.

Увидев протестующий и растерянный вид тетки, я быстро добавила:

— Иначе я брошусь под первую же машину!

Тетка пошла в отель. Сверх ожидания она очень быстро вышла обратно, но уже сопровождаемая Владимиром Владимировичем. Они шли так быстро, что не заметили меня в тени афишной тумбы, и мне пришлось чуть не бегом, а было очень скользко, догонять их уже на Крещатике. Когда я добралась до них, уже остановившихся, тетка, растерянно озираясь, говорила:

— Не знаю, не знаю, где она, была со мной!

— Растаяла? Быть не может — мороз! — улыбался Владимир Владимирович, уже видя меня.

— Иди домой! Скажи что хочешь! Но не смей говорить, где я! — погрозила я тете.

Мы остались одни.

— Кто писал записку? — замирая, спросила я.

— Я, конечно! Почерк детский для строгого родителя, — улыбался Владимир Владимирович.

— Кроме почерка, записка безграмотна, отсутствуют знаки препинания.

— Уверяю вас, записку писал Маяковский. А кого это вы посылали ко мне?

— Тетку.

— Красивая была женщина!

Оба засмеялись. В это время мы уже дошли до угла Институтской и Ольгинской. Маяковский остановился. Указывая мне на видневшийся из-за забора и деревьев дом, сказал:

— Видите балкончик, на нем я в 14-м году с генеральшей целовался!

Я ничего не ответила. Мое провинциальное воспитание не позволяло мне вести разговоры на подобные темы, а кроме того, я очень боялась и стеснялась Владимира Владимировича.

(В четырнадцатом году, с 28 по 31 января, он действительно был в Киеве, дважды выступал — с аншлагами и непременной последующей руганью в газетах: «У «футуристов» лица самых обыкновенных вырожденцев, с придавленными головами и мутными взглядами — такие лица можно видеть в суде на неинтересных делах о третьей краже», — писала «Киевская мысль». Что же это была за генеральша, не испугавшаяся вырожденца? Каменский молчит, других источников нет.)

Сказала, что родители отказываются меня пустить на лекцию, не знаю, как быть. <…>

— Скажите, что идете на «Нибелунгов», картина длинная.

Помолчав:

— Там крокодил плачет.

— Какой крокодил?

— Плачет дракон, которого кто-то там убивает.

— Зигфрид.

— Может, Зигфрид, очень жалко.

— Кого?

— Крокодила.

Посмотрела на Маяковского исподлобья.

— Вы нарочно говорите, что не знаете, кто убивает дракона, — это ведь и не из кино можно узнать, это германский эпос — Кольцо Нибелунгов.

— Да, а вы из Вагнера знаете?

— Нет, мы в школе проходили, и папа рассказывал, — ответила я уже со смехом.

— Натинька, вы образованнейшая женщина, какую мне довелось видеть!

Становилось холодно. Маяковский предложил пойти в цирк греться. Я очень люблю цирк. В фойе, где с арены слышна была тихая музыка, сопровождающая обыкновенно какой-нибудь трудный номер, я почувствовала себя настолько смелой, что сказала:

— Мне хорошо с вами, Владимир Владимирович!

Маяковский посмотрел на меня внимательно. Ответил шуткой, но почему-то серьезным голосом:

— Знаки препинания ничего, я стихи пишу хорошие!»

Видно из всех этих реплик, однако, что говорить с девушками ему не о чем, — да и девушка, верно, «не для того, чтоб с нею говорить». После цирка отправились в отель: Наташа боялась, что если откажется — Маяковский сочтет ее мещанкой и дурой. Никакого штурма и натиска, однако, не последовало: он стал ей читать Есенина.

— Вы вообще Есенина любите?

— Я Маяковского люблю, а не Есенина. И мне пора домой.

— Не отпущу, пока не полюбите Есенина.

Стал читать «Черного человека», потом «Песнь о собаке», после которой Наташа расплакалась.

— Видите! А говорите — не любите.

Отпустил домой. Весь следующий день они гуляли вместе. Маяковский похвастался маленьким пистолетом «Баярд» и кастетом.

— Зачем вам столько оружия?

— Чтобы вас не отняли.

Вечером следующего дня, 28 января, зал Домкомпроса

трещит по швам: молодежь кричит: «Нэпманов пускаете, а у нас нет денег на билеты! Нам, значит, не надо знать Маяковского?» Маяковский требует пустить всех. Читает американский цикл. Аудитория в таком восторге, что почти все стихи приходится бисировать. После вечера Наташа отпросилась у отца — якобы на день рождения к подруге.

«Извозчик был старик, видимо, строгих правил, потому что, когда мы отъехали и я сдавленным голосом сказала ему:

— На Подол ехать не надо, поезжайте в «Континенталь», — обернулся ко мне и с возмущением стал меня отчитывать:

— Так-то, барышня, папашу обманывать! Это за каким же делом вам в гостиницу надо?

В комнату к Владимиру Владимировичу я ввалилась с такой физиономией, что Маяковский сразу рассвирепел:

— Кто? Папа? Мальчишки? Что случилось?!

Рассказ об извозчике подействовал на него странно.

— Я думал, вы смелая, большая девушка, а вы крохотка совсем, — говорил он явно разочарованно. Увидев, что я совсем растерялась и расстроилась, заслужив еще и его неодобрение, Владимир Владимирович стал говорить мне приятные вещи, стараясь утешить. По его словам, я была и красавицей, и умницей, и платье у меня было замечательное, и «копытца» (туфли) хорошие, и вообще я была лучшей из всех девушек. «И девушку Дороти, лучшую в городе, он провожает домой». Я спросила, чьи это стихи. Сказав, что начинает разочаровываться в моей «образованности», Маяковский очень хвалил Веру Инбер. Помню его слова:

— У нее крепкий мужской стих.

Рассказал мне содержание «Веснушчатого Боба», из которого помнил только вышеприведенные строки, «Сороконожки» тоже помнил плохо, но зато «Сеттер Джек» знал и прочел все. Особенно нравились ему строчки «Уши были, как замшевые, и каждое весило фунт» Несколько раз в течение всего вечера говорил эти слова и при этом делал такие движения руками, что еще больше становилось ясным, какие это милые, приятные уши и как приятно их подержать в руках. Помню, что в этот вечер упоминал имена Сельвинского и Пастернака. Помню, что Пастернака называл «лучшим русским поэтом».

Он много раз еще приезжал в Киев (однажды — с Асеевым), всегда приглашал ее к себе — то в уже родной четырнадцатый, то в шестнадцатый, то в сорок третий номер «Континенталя». Один раз, когда накануне его отъезда она сидела у него молча и грустила, кто-то принялся стучать в дверь, колотил все настойчивее — Маяковский не открывал. Наконец послышались

удаляющиеся шаги — назойливый посетитель убрался. Тут она и расплакалась.

— Да что с вами такое?!

Признаться, что плачет из-за его отъезда, она не могла.

— Я подумала, что меня примут за «веселую девушку».

— Господи! Да за кого ж вы меня-то принимаете!

Он посадил ее на колени, стал утешать, целовать — она не возражала, потом вдруг, кажется, осознала происходящее, и лицо у нее сделалось такое испуганное, что он засмеялся:

— Это вы папу представили? Что бы с ним было, если б он увидел, как его дочь целует Маяковского!

— Это вы меня целуете.

— А вы не возражаете!

Он еще несколько раз приезжал, о чем подробно рассказано в ее записках. Развивалось все по харьковскому, «хмельницкому» сценарию — но в мажоре; Наташа Самоненко, в отличие от Хмельницкой, рвать с Маяковским не спешила и даже отозвалась на его приглашение — приехала в Москву, побывала в Лубянском проезде, но отношения не продвигались дальше флирта, хотя и многообещающего. Периодически они в Киеве встречались, ругались, мирились, — однажды Маяковский, говоря о Москве, в очередной раз употребил свое вечное «мы»: у нас там, в Москве, собака…

— Кто — мы? — не удержавшись, спросила наконец Наташа.

— Мы — это семья: Лиля Юрьевна Брик, Осип Максимович Брик и я.

В эту семью Наташа не захотела и на обещание познакомить ее с Лилей ответила резким отказом. Маяковский почувствовал ее разочарование и тоже взял обиженный, гордый тон — как всегда поступал, когда чувствовал, что девушке стало неинтересно. Продолжал, впрочем, закидывать ее шоколадными конфетами, дарить цветы, назначать свидания — но называл уже не Натинькой, а Наташей.

В конце концов она переехала в Москву, устроилась на учебу, вышла замуж, став Рябовой и не сказав об этом Маяковскому.

— Осупружились? — спросил он во время очередной встречи, сразу обо всем догадавшись по ее новому облику, по новой уверенности и раскованности в разговоре.

Светлана Коваленко в «Звездной пыли» указывает, что в последние два года жизни Маяковского они с Наташей «стали близки»; никаких указаний на это в ее записках нет, хотя она и пишет постоянно, что проводила с Маяковским много времени. Возможно, Коваленко что-то слышала от нее лично, а может, ограничивается домыслами, — но копаться в чужом белье, в

общем, довольно скучно; отношения в любом случае были поверхностные. Стихов Наташе (как и двум другим Наташам) он не посвящал, о своей работе и жизни не разговаривал — был предупредителен, мил, но и только. В январе тридцатого он предложил ей «резать и клеить» для выставки. Она с восторгом согласилась — ей хотелось быть ему полезной; однажды она ему призналась, что он всегда будет для нее тем, кем стал с января двадцать четвертого, — но кем, собственно, он для нее стал? Любимым поэтом? Кумиром? Мечтой? Ему хотелось другого, он мечтал заменить Лилю — а заменить ее доброй и веселой киевской девочкой было никак нельзя; в общем, все закончилось по обычной схеме. С кем-то он заходил дальше, с кем-то останавливался раньше — но в какой-то момент он предупреждал: Лиля всегда будет для меня номером один. Только Татьяне Яковлевой он не сказал ничего подобного — и тут же за это поплатился.

Правду сказать, он был готов в тридцатом успокоиться уже и на браке с Вероникой Полонской, которая, при всем своем очаровании, была и поверхностнее, и тщеславнее, и попросту глупее прежних его возлюбленных; но пропустил время, когда еще можно было это сделать. В сущности, он и сам мало верил, что сможет еще приноровиться к жизни с молодым, прелестным и неглубоким существом, сколь бы сильно новая избранница ни любила его поначалу. С Натинькой он все время говорит о старости. Она признается, что боится смерти.

— Умереть не страшно, — говорит он. — Страшно жить старым.

— Старым — это каким?

— Мужчина стар в тридцать пять. Женщина раньше. Но вам все равно еще нескоро.

Тридцать пять ему исполнилось в двадцать восьмом, и с этого момента депрессия стала постоянной, безвыходной.

5

Именно поэтому отношения с Наташей Брюханенко были с самого начала такими грустными, сначала элегическими, а потом тягостными.

Третья Наташа родилась в 1906 году. С пятнадцати лет она бегала на выступления Маяковского, знала наизусть множество его стихов и пыталась подражать его манере чтения. Жизнь ее не баловала: «Моя семья — обычная московская семья средней интеллигенции. Отец мой был преподавателем естествознания в

гимназии, мать — учительницей французского языка. Родители разошлись, когда мне было пять лет, а когда исполнилось одиннадцать — умерла мама. Это было в июле 1917 года. Я попала в семью тетки, маминой сестры, но в девятнадцатом году она отдала меня и брата в детские дома. Брат попал в детский дом им. Луначарского, а я в пришкольный детдом, кажется, номер 159. Жили мы в первые годы революции очень неважно. Ученье было поставлено плохо. Я, например, никогда в жизни не учила географии». После окончания школы девушку взяли на работу в Госиздат, где в 1926-м и произошла их встреча.

Ухаживания Маяковского — красивые, демонстративные — ее так же шокировали, как и первый его штурм, еще до всяких ухаживаний. У него только эти две крайности и были: либо мгновенное сближение, либо бесконечные — обиженные — китайские церемонии. «Как-то я пробегаю по лестнице госиздатовского коридора. Навстречу мне Маяковский и обращается ко мне:

— Товарищ девушка!

Я останавливаюсь. Я польщена и, конечно, очень волнуюсь, но прямо смотрю ему в глаза и стою спокойно, как ни в чем не бывало. Маяковский сразу спрашивает меня:

— Кто ваш любимый поэт?

Это было очень неожиданно. Такой прямой вопрос ошеломил меня, но я мгновенно поняла, что не отвечу ему — «вы», и сказала спокойно:

— Уткин.

Тогда он как-то очень внимательно посмотрел на меня и предложил:

— Хотите, я вам почитаю свои стихи? Пойдемте со мной по моим делам и по дороге будем разговаривать.

Я согласилась. Забежала в библиотеку, под каким-то предлогом отпросилась с работы и ушла.

Маяковский ждал меня у выхода, и мы пошли по Софийке по направлению к Петровке. На улице было светло, тепло и продавали цветы. Маяковский держит себя красиво и торжественно — он хочет мне понравиться. Я шагаю рядом очень радостная. Я ведь иду с любимым поэтом, знаменитым человеком, очень приветливым, любезным и замечательно одетым. Я горда и счастлива. Это очень приятно вспоминать!

На Петровке мы зашли в кафе, там Маяковский встретился с Осипом Максимовичем Бриком. Знакомя нас и показывая на меня, Маяковский сказал:

— Вот такая красивая и большая мне очень нужна.

Маяковскому нравилось, что я высокая. Он всегда это

подчеркивал. Уже как-то после кто-то из его знакомых увидел меня на улице и сказал Маяковскому, что уж не такая я высокая, как он рассказывал. Маяковский ответил:

— Это вы ее, наверно, видели рядом с очень большим домом.

В кафе Маяковский прочел Осипу Максимовичу новые стихи, которые должны были завтра напечатать в «Известиях» Осипу Максимовичу стихотворение очень понравилось, и он ушел.

А Маяковский пригласил меня к себе в гости. Мы вышли из кафе и на извозчике поехали на Лубянский проезд. Я боялась Маяковского, боялась встретить кого-нибудь из госиздатовцев или вообще знакомых. На извозчиках в ту пору я не ездила. По дороге Маяковский издевался надо мной и по поводу Уткина, и по поводу моих зачетов. Он говорил:

— Вот кончите свой университет, а в анкетах все равно должны будете писать: образование низшее — окончила 1-й МГУ.

У меня с собой была книжка «Курс истории древней литературы», и Маяковский чуть не выбросил ее за ненадобностью прямо на мостовую.

Приехали на Лубянский проезд в маленькую комнату, которую Маяковский назвал «Редакция ЛЕФа». В комнате — письменный стол, телефон, диван, шкаф. В углу камин, а на нем верблюдик какой-то металлический.

Маяковский угостил меня конфетами и шампанским и действительно, как обещал, достал свои книжки и стал мне читать по книжке тихо, почти шепотом, свои стихи. Это было для меня так странно — Маяковский и шепотом! Читал он тогда «Севастополь — Ялта», «Тамара и Демон», а потом подарил мне книжку «Только новое» и берлинское издание «Для голоса» с автографом: «Наташе Маяковский»

Потом он подошел ко мне, очень неожиданно распустил мои длинные косы и стал спрашивать, буду ли я любить его. Мне захотелось немедленно уйти. Он не стал спорить, взял из стола какие-то бумаги, и мы вышли.

На лестнице, этажом ниже, жил венеролог. Маяковский предупредил меня:

— Не беритесь за перила — перчаток у вас нету. — И потом, когда я стала часто бывать у него, он каждый раз не забывал напоминать об этом.

Начавшееся так необычайно в первый день знакомства романтическое свидание немного разочаровало меня в конце.

Я даже сказала об этом Маяковскому, когда мы вышли с ним на улицу.

— А вы, оказывается, обыкновенный человек…

— А что же бы вы хотели? Чтоб я себе весь живот раскрасил

золотой краской, как Будда? — ответил он и сделал рукой такой жест, будто бы красит себе живот.

Но я ничего этого не хотела, и как только мы дошли до Лубянской площади, я вдруг вскочила в трамвай, крикнула «до свиданья» и уехала».

Это его, наверное, сильно обидело — он лишний раз убедился, что с этими странными девушками новой породы, комсомолками и пуританками, не проходят приемы десятых годов: женщины времен «Бродячей собаки» — тоже, правда, не все, но большинство, — считали нормой и даже честью уступить притязаниям поэта. Роскошь их сражала, стремительность восхищала. Эти новые были другими: они стеснялись, когда им дарили цветы, и негодовали, когда на них набрасывались. Наташа Брюханенко была, что называется, из самых типичных представительниц — этот контраст яркой, праздничной внешности и строгих нравов его потом многажды поражал. Но до настоящего сближения (Наташа, впрочем, всегда повторяла, что «романа в полном смысле слова не было» и обещаний совместной жизни тоже) оставался год — они опять случайно встретились и после этого уже надолго не расставались, хотя в последние два года жизни Маяковского встречались реже.

Есть известное мемуарное свидетельство Галины Катанян — его цитируют все, кто пишет о Брюханенко: как на даче в Пушкино Маяковский сидел, влюбленно глядя на очень высокую и красивую девушку, брал ее руку, перебирал пальцы, прижимал к своей щеке — и оба они никого не замечали. Она была, кажется, единственной девушкой в его жизни, с которой необязательно было разговаривать — хорошо было и молчать; да и не о чем было ему разговаривать с людьми, как мы неоднократно замечали в этой книге. Потому и стихи были уже не личными, а сплошь «общественными». О себе все сказано, новое содержание не вырабатывалось — а когда оно появилось, главной темой стало старение, и это было слишком страшно, а главное — унизительно, чтобы говорить об этом вслух. Пушкинской язвительной самоиронии у него не было, написать свой Каменноостровский цикл было не о чем: кроме «Разговора с фининспектором о поэзии» он этот новый возраст, по сути, никак не отрефлексировал. Мысли всё больше не о старости — в таком не признаются, стыдно, — а о смерти: «Товарищу Нетте», «Во весь голос»… Вот он и молчит, и нужно ему не утешение, а ответное участливое молчание. Наташа Брюханенко очень хорошо это умела. Ему, кажется, только и нужно было, чтобы она сидела рядом, пока он работает, думает или даже спит в соседней комнате: «Я приходила, он усаживал меня на диван или за столик

за своей спиной, выдавал мне конфеты, яблоки и какую-нибудь книжку, и я часто подолгу так сидела, скучая. Но я не умела сидеть тихо. То говорила что-нибудь, то копалась в книгах, ища чем бы заняться, иногда спрашивала его:

— Я вам не мешаю?

И он всегда отвечал:

— Нет, помогаете.

Мне кажется, что не так уж именно мое присутствие было ему нужно, когда он работал. Он просто не любил одиночества и, работая, любил, чтоб кто-нибудь находился рядом».

Он брал ее с собой на дачу в Пушкино, пригласил на крымские гастроли в августе — сентябре 1927 года. Это был, пожалуй, звездный час и медовый месяц — вполне, впрочем, целомудренный:

«2 августа получаю от него телеграмму из Севастополя.

«СРОЧНАЯ МОСКВА ГОСИЗДАТ БРЮХОНЕНКО ОЧЕНЬ ЖДУ ТОЧКА ВЫЕЗЖАЙТЕ ТРИНАДЦАТОГО ВСТРЕЧУ СЕВАСТОПОЛЕ ТОЧКА БЕРИТЕ БИЛЕТ СЕГОДНЯ ТОЧКА ТЕЛЕГРАФЬТЕ ПОДРОБНО ЯЛТА ГОСТИНИЦА РОССИЯ ОГРОМНЫЙ ПРИВЕТ МАЯКОВСКИЙ»

К этому времени я очень по нему соскучилась и даже грустила, что он меня забыл и забыл о приглашении. Получив такую телеграмму, я решила ехать.

Железнодорожные билеты тогда продавались за десять дней. Получив телеграмму, я поняла, что он меня действительно ждет, и тут же понеслась за билетом.

В этот день билет купить не удалось, а 4-го получаю опять срочную телеграмму из Ялты:

«ЖДУ ТЕЛЕГРАММУ ДЕНЬ ЧАС ПРИЕЗДА ТОЧКА ПРИЕЗЖАЙТЕ СКОРЕЕ НАДЕЮСЬ ПРОБУДЕМ ВМЕСТЕ ВЕСЬ ВАШ ОТПУСК ТОЧКА УБЕЖДЕННО СКУЧАЮ МАЯКОВСКИЙ»

Срочные телеграммы с адресом «Москва Госиздат Брюхоненко» действовали в учреждении так, что приносил их мне торжественно сам заведующий экспедицией, а не просто курьер.

Наконец я купила билет, телеграфировала Маяковскому о выезде и 13 августа выехала в Севастополь.

Поезд прибывает в 7 часов утра. Я узнала это в дороге и поэтому не ожидала встречи. Я даже сговорилась со своим вагонным спутником вместе ехать на автобусе на южный берег.

Подъезжаем к Севастополю. Раннее утро, а по перрону шагает Маяковский. Загоревший, красивый, такой спокойный и довольный. Мы очень радостно встретились.

Было чудное, солнечное утро. Еще не жарко, но уже чувствовалось, что здесь настоящее южное лето.

Оказывается, Маяковский еще накануне приехал из Ялты, чтоб встретить меня. Ранним утром побрился, нарядился и пришел встречать. Об этом он мне рассказал и добавил:

— Цените это.

Он был в серой сорочке с красным замшевым галстуком, в серых фланелевых штанах. Я была рядом с ним очень скромно одетая девушка в желтом полотняном платье с какими-то вышивками.

Маяковский нанял специально, только для нас, двухместную машину до Ялты. Дорогой рассказываю мелкие московские новости. Время от времени Маяковский читает строки из «Севастополь — Ялта», иллюстрируя дорогу готовыми стихами».

— Сначала
авто
подступает к горам,
охаживая кряжевые.
Вот так и у нас
влюбленья пора:
наметишь —
и мчишь, ухаживая…

Какой-то был сплошной праздник, озорство и чудеса. Она решила написать ему письмо на листе магнолии, написала адрес и бросила в ящик. И лист дошел, обляпанный штемпелями. Он его сохранил, после его смерти этот лист нашелся в ящике его стола.

Или они шли в городской сад, где устраивалась лотерея с главным призом — коровой. И Маяковский собирался скупить все билеты, не знал только, кому подарить корову. Или он устраивал ей сцену ревности из-за того, что она поздоровалась со случайным знакомцем. Или она сидела на балконе, пока он работал в комнате, — а потом пряталась, перелезала на соседний балкон, и он страшно пугался, не обнаруживая ее за стеклянной дверью, и с облегчением ругал, обнаружив ее рядом. И все это было праздником, но, если вдуматься, очень грустным праздником, — потому что ясно было, что дальше ничего нет.

Понимала ли она это? Наверное, да. А он, может быть, еще не до конца. В ухаживаниях — прежняя гигантомания: в ее день рождения он подарил ей несколько громадных букетов — они не влезали ни в одну вазу, только в ведро. Потом стал скупать духи: «Я хочу, чтобы у вас на день рождения был не один флакон, а все духи Ялты!» Она взмолилась: хватит! Только тогда он утихомирился, хотя и продолжал ворчать: не понимаете вы

настоящего размаха…

А закончились эти отношения вполне предсказуемо. И это вторая цитата, без которой не обходится ни один разговор о Маяковском и Наташе Брюханенко:

«Маяковский лежал больной гриппом в своей маленькой комнате в Гендриковом переулке. Лили Юрьевны не было в Москве, навещали его немногие. По телефону он позвал меня к себе:

— Хоть посидеть в соседней комнате…

В соседней — чтоб не заразиться.

Я пришла его навестить, но разговаривать нам как-то было не о чем. Он лежал на тахте, я стояла у окна, прислонившись к подоконнику. Было это днем, яркое солнце освещало всю комнату, и главным образом меня.

У меня была новая мальчишеская прическа, одета я была в новый коричневый костюмчик с красной отделкой, но у меня было плохое настроение, и мне было скучно.

— Вы ничего не знаете, — сказал Маяковский, — вы даже не знаете, что у вас длинные и красивые ноги.

Слово «длинные» меня почему-то обидело. И вообще от скуки, от тишины комнаты больного я придралась и спросила:

— Вот вы считаете, что я хорошая, красивая, нужная вам. Говорите даже, что ноги у меня красивые. Так почему же вы мне не говорите, что вы меня любите?

— Я люблю Лилю. Ко всем остальным я могу относиться только хорошо или ОЧЕНЬ хорошо, но любить я уж могу только на втором месте. Хотите — буду вас любить на втором месте?

— Нет! Не любите лучше меня совсем, — сказала я. — Лучше относитесь ко мне ОЧЕНЬ хорошо.

— Вы правильный товарищ, — сказал Маяковский. <…>

Я вышла в столовую. Он лежал у себя и как будто какой-то зверь тянул басом, не то в шутку, не то всерьез:

— У-у-у-у-у…

Когда подали обед, он, образно и гиперболично, как всегда, сказал:

— Представьте себе огромного человека, который ест рояль и, как куриные косточки, обсасывает и выплевывает клавиши.

Этой весной лирические взаимоотношения мои с Маяковским были окончены. Я уехала в Среднюю Азию, Маяковский — за границу, мы не видались с ним несколько месяцев, а после я стала видать его гораздо реже и все было совсем по-другому».

Бессмысленно спрашивать, почему он так ответил — «Я люблю Лилю». С Лилей все было кончено уже пять лет как, и три года как это было сказано вслух. Просто заменить ее было некем.

Ответ про Лилю был, скорее всего, удобной формой отказа. Он понимал, что Наталочка Брюханенко — «хороший щенок, только очень горластый щенок», — Лилю ему не заменит, рано или поздно ему надоест (или он со своей мнительностью и гиперболами надоест ей), и тогда расставание будет куда более болезненным. В том и ужас, что оставаться в прежней семье — тесно, в новую уходить — страшно. Такой, как Лиля, — или, вернее, таких, как Лиля и Ося, — больше не было. Пройдет еще год, прежде чем он решится уходить куда угодно — хоть к парижанке Яковлевой, хоть к москвичке Полонской: жить без семьи или в квазисемье станет совсем невыносимо.

Но еще год будет продолжаться эта псевдожизнь — с прежней семьей и прежним окружением. В 1928 году он уйдет из ЛЕФа, в 1929-м попытается сбежать из дома.

ЛЕФ ПРОТИВ ВСЕХ

1

Самая громкая и продолжительная литературная склока ЛЕФа в двадцатых — конфликт с Вячеславом Полонским, главным редактором «Нового мира».

Длилась она два года и с обеих сторон была не слишком рыцарственной — даже, пожалуй, более жестокой, чем предполагала эпоха. Вторая половина двадцатых несравненно беднее первой в смысле литературной борьбы. В начале двадцатых спор идет о том, какое искусство более соответствует новой исторической эпохе и может ли эта эпоха выражать себя в классических формах — или искусству нужна радикальная ломка, чтобы догнать стремительно ускорившееся время. В этом споре были свои перехлесты и необоснованные претензии на монополию, но в целом речь шла не о власти и не о личных амбициях, а о новой эстетике. Во второй половине двадцатых партия взяла руководство всем в свои, так сказать, миллионопалые руки и потому полемика шла уже о том, что более соответствует воле партии, кто более матери-партии ценен, кто быстрее забежит вперед в правильном направлении; словом, как формулировал в шестидесятые годы другой Полонский — выдающийся драматург Георгий, — писать надо по принципу У-2: первое У — угадать, второе — угодить. Партия ведь, что ценно, не давала предварительных директив, ограничиваясь общими словами. Она смотрела, кто как себя поведет, и делала ставку на того, кто хуже.

Желающий оценить политику партии в области худ-лита может обратиться к постановлению ЦК «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года и поискать в нем осмысленные директивы. Кажется, это постановление для того только и выпущено, чтобы все могли на него ссылаться, ничего конкретного не имея в виду. Авторы окончательной редакции — Бухарин, Луначарский и Лелевич. Тут есть перлы: «химическое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии», «в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его». Но суть сформулирована в пунктах 5, 13 и 14:

«5. Вместо разрушительной задачи ставится теперь задача положительного строительства, в которое под руководством

пролетариата должны вовлекаться все более широкие слои общества. <…>

13. Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты.

14. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области».

Тут сказаны по крайней мере две принципиальные вещи: 1) никто не может присвоить себе право вещать от имени партии (это теперь называется комчванством); 2) никто не вправе травить попутчиков, ибо, во-первых, попутчики бывают разные, а во-вторых, у них надо учиться форме. Со всем остальным партия разберется самостоятельно, и толкать ее под руку не надо.

С тех пор во всех литературных спорах неизбежны стали отсылки к руководящему и направляющему документу, и потому читать полемические статьи второй половины двадцатых довольно тягостно: споры ведутся — бессознательно, конечно, — в стилистике доноса. «Вы больше провинились перед партией!» — «Нет, вы!» — «Вы нарушаете такой-то пункт резолюции!» — «А вы до семнадцатого года вообще стояли на немарксистских позициях! Вы, когда родились, уже были немарксист!» — «А вы еще до рождения!» В стоянии на антипартийных позициях можно было обвинить всех, потому что никто не знал, каковы партийные: все ссылались на постановления, трактуя их взаимоисключающим образом. При этом все примерно понимали, на какой уровень скатываются, и от этого злились еще больше. Ужасно.

Борис Эйхенбаум в статье «Литература и литературный быт», опубликованной в 1927 году в рапповском журнале «На литературном посту», писал: «Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой

прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ, нет, наконец, руководящей критики и нет устойчивого читателя. Каждый писатель пишет как будто за себя» — о, если бы за себя! Но понятное дело, что назвать вещи своими именами уже немыслимо. Эйхенбаум и так высказал максимум возможного: «Вопрос о том, «как писать», сменился или, по крайней мере, осложнился другим — «как быть писателем». Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась проблемой писателя». То есть его статуса — и его «изма».

В первой половине двадцатых — когда проедалось наследие Серебряного века — спор шел о том, кто полнее выразит непредсказуемое и непостижимое время; во второй — кто будет назначен любимой женой. Партия тем временем с отеческой, несколько людоедской улыбкой наблюдала за тем, как все стараются перед нею выслужиться, и никому не отдавала явного предпочтения, рассчитывая, что сначала все друг друга съедят сами, а тех, кто останется, она уже выстроит лично. Так, в общем, и случилось. Тот же Эйхенбаум почувствовал это желание руководства воздерживаться от конкретных заказов — поскольку в теории руководство было не сильно: «Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму, а между тем — самое понятие литературного «заказа» оставалось неопределенным или противоречило представлениям писателя о своих литературных обязанностях и правах».

Сначала всех вытоптал РАПП, искренне полагая, что действует в русле партийной политики, а потом партия уничтожила РАПП. Таким образом в литературе остались только уцелевшие — те, кто не уехал и не покончил с собой. У всех — в особенности у «попутчиков», в терминологии Троцкого, то есть у тех, которые классово сомнительные, но в душе наши, — был уже опыт травли, покаяния и выживания. С такими можно было делать всё что угодно. Из них и сделали Союз советских писателей, страшно благодарных за то, что им разрешили существовать.

2

Драка началась с того, что в «Известиях» 28 января 1927 года появилась статья заведующего редакцией Максима Ольшевца «Почему ЛЕФ?». Это был сравнительно слабый залп — упрек в

формализме, поскольку ЛЕФ находится под влиянием «группы Шкловского». Спустя месяц в двух номерах — от 25 и 27 февраля — был напечатан памфлет Полонского «Леф или блеф?» — отзыв на первые два номера «Нового Лефа».

В отличие от «ЛЕФа» старого журнал был тонкий — три печатных листа, что не уставал подчеркивать Маяковский, — регулярный, строго ежемесячный. В первом же номере — в статье «Читатель!», которую написал сам Маяковский, ответственный редактор, — не без обычной запальчивости утверждалось:

«Положение культуры в области искусства за последние годы дошло до полного болота.

Рыночный спрос становится у многих мерилом ценности явлений культуры.

При слабой способности покупать вещи культуры, мерило спроса часто заставляет людей искусства заниматься вольно и невольно простым приспособленчеством к сквернейшим вкусам нэпа.

Отсюда лозунги, проповедуемые даже многими ответственнейшими товарищами: «эпическое (беспристрастное, надклассовое) полотно», «большой стиль» («века покоя» вместо — «день революции»), «не единой политикой жив человек» и т. д.

Это фактическое аннулирование классовой роли искусства, его непосредственного участия в классовой борьбе, разумеется, с удовольствием принято правыми попутчиками, эти лозунги с удовольствием смакует оставшаяся внутренняя эмиграция.

Под это гнилое влияние попали и наиболее колеблющиеся, жаждущие скорейшего признания и наименее вооружейные культурой работники «пролетарского» искусства.

Леф — журнал — камень, бросаемый в болото быта и искусства, болото, грозящее достигнуть самой довоенной нормы!

Чем новый?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрозненность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрессованного журналом голоса, — Леф победил и побеждает на многих участках фронта культуры.

Многое, бывшее декларацией, стало фактом. Во многих вещах, где Леф только обещал, Леф дал».

Брик — главный идеолог — в статье «За политику!» писал:

«В сегодняшней культурной жизни России наблюдается определенное желание, определенная тенденция уйти от так называемой агитационной скуки, от всего, что связывается с политическим моментом, с современной, сегодняшней темой.

Если в каком-либо спектакле, в каком-либо литературном произведении замечается хотя бы небольшой намек на

сегодняшнюю злобу дня, то данное произведение, данный спектакль уже относятся к разряду агитационных и как бы выпадают из художественной оценки.

Вожди говорят: «не одной политикой жив человек» (Отметим характерное для 1920-х «вожди» во множественном числе, которое в начале следующего десятилетия сменилось единственным. — *Д. Б.)* И разумеется, если уже вождь разрешает отойти от политической злобы дня, то люди, которые этого разрешения только и ждут, раздувают его слова в целый лозунг. <…> Среди именующихся пролетарскими поэтов и писателей замечается определенная тяга перейти на так называемые общечеловеческие темы. Обычно объяснение этого факта сводится к тому, что-де теперь у нас нет революционного подъема, который был в 1917–1918 году. <…> В этом объяснении сказывается основное непонимание того, что походя называют революционным».

Все это может показаться очередным требованием идеологической стерильности, но Брик клонит вовсе не туда. «В одной из своих статей об АХРРе Чужак блестяще обозвал АХРРовцев и все их течение «героическим сервилизмом» (Определение в самом деле отличное, весьма актуальное и сегодня. — *Д, Б.)* Когда на одном из собраний поэтов и писателей я говорил о том, что нельзя писать рассказы и повести по тезисам, что, наоборот, тезисы должны писаться по тем бытовым фактам, которые ухвачены в этих рассказах и повестях, то один из слушателей честно и наивно задал мне вопрос: «а как же можно писать о том, на что нет еще тезисов?» <…> ЦК партии недовольно нашей печатью. ЦК партии говорит, что печать недостаточно глубоко, недостаточно интенсивно отмечает дефекты нашего быта. Но иначе и быть не может. Наша печать ждет, пока какими-то иными путями ЦК все эти сведения уже получит, уже обработает, уже напишет тезисы, — и только тогда печать начинает о них говорить. Мы, ЛЕФовцы, будем жестоко бороться со всякой попыткой аннулировать революционный тонус сегодняшнего дня».

В этой статье, как угодно, много верного или по крайней мере последовательного. И финал ее — «есть оптимизм, который хуже всякой контрреволюции», — представляется самым точным диагнозом эпохе. ЛЕФ чувствовал, что всё лучшее — иссякает, что возвращается именно худшее, а потому лозунг «Назад к Моцарту» вызывает у Брика понятное негодование: не потому, что он против Моцарта, а потому, что в этом «назад» слышится отрицание революции. И революция в самом деле как бы вычеркивается: борцов мы славим, павших чтим, вождей

цитируем, но самый пафос революционного обновления отрицаем начисто.

Это и есть главная примета всякого заморозка: на формальном уровне все сохранено, на содержательном — объявлено небывшим.

Вообще статья по тогдашним временам почти контрреволюционная, сиречь именно революционная: «Мы считаем, что без той критической работы, которую проделываем мы, наш бюрократический аппарат давно привел бы нас к дореволюционной норме и полностью осуществил бы все лозунги, начинающиеся со слова «назад». Вот такими… <…> революционными пессимистами являемся и мы, ЛЕФовцы».

Революционный пессимист — это и есть тринадцатый апостол. Понятное дело, героический сервилизм ему омерзителен.

В следующей статье Брика, — отделенной от «Политики» первой главкой второй части пастернаковского «Лейтенанта Шмидта», — сказаны вовсе уж актуальные слова: «У нас любят говорить: «Кому это нужно. Это может интересовать сотню-другую людей, а нам необходимо, чтобы заинтересовать миллионы!» Но как раз эти триста-четыреста человек и есть те, которые ставят новые культурные проблемы, и не будь этих 300–400 человек, никакая постановка культурной проблемы и никакое ее разрешение не были бы возможны». Здесь же — чудесная и очень дельная статья Шкловского о том, что писателю необходима основная профессия, иначе ему не о чем писать. В России три тысячи писателей — куда это годится? Толстой почувствовал себя профессионалом в 56 лет!

Здесь же — отличное стихотворение Кирсанова «Плач быка», которое… ну вот как сказать, что Маяковский сюда поместил его нарочно, с осознанным намерением, блюдя композицию номера? Потому что главный пафос этого стихотворения — вот:

Бой быков!
Бой быков.
Бой.
Бой!
А в соседстве
с оркестровой
трубой,
Поворачивая
черный бок,
Поворачивался
черный бык.

Он томился, стеная,
— «Му-у,
Я бы шею отдал
ярму,
У меня сухожилья
мышц,
Что твои рычаги,
тверды,
Я хочу для твоих
домищ
Рыть поля
И таскать пуды-ы!..»
Но в оркестре
гудит труба,
И заводит печаль
скрипач,
И не слышит уже
толпа
Придушенный бычачий плач.

Это и есть настоящий, сдавленный крик «ЛЕФа» — и «Нового ЛЕФа» в том числе: мы бы тебе такие пуды ворочали, такие глыбы таскали! Но ведь ты всего этого не хочешь. Тебе надо нас убивать.

Это лучший прижизненный некролог Маяковскому. То есть Кирсанов-то уж точно все понимал — и про него, и про себя, и про эпоху.

Что же, Полонский — старше Кирсанова на 18 лет и образованнее на порядок — не видел всего этого?

3

Вячеслав Полонский (Гусин) — одна из самых светлых фигур на литературном фоне двадцатых годов, историк и критик, специалист по Бакунину, над трехтомной биографией которого он работал 15 лет и не завершил ее. Критик он был первоклассный, с темпераментом настоящего литературного бойца; убеждения его самые традиционные, даже азбучные, — но в двадцатые годы и таблица умножения нуждалась в доказательствах. Полонский считал, что революция не отменяет культуры и что Михаил Левидов, приветствовавший в революции великое упрощение, категорически неправ. Восстание массы, пишет Полонский, — это восстание против неравенства, а не против Пушкина. Писатель

должен самовыражаться, а не становиться орудием пролетариата в классовой борьбе. К пролетариату (как, заметим, впоследствии к патриотизму) примазывалось множество бездарей, торопившихся продемонстрировать идеологическую верность, но для литературы это было время губительное, и Полонский скрупулезно фиксирует в дневнике писательские жалобы на отсутствие воздуха. Вообще какую из его литературно-критических книг ни возьми — «Марксизм и критика», «На литературные темы», «Очерки литературного движения революционной эпохи», — они все удивляют именно нормальностью, при всей резкости и полемичности тона; и если Маяковский, скажем, регулярно ему хамил, а то и политически ошельмовывал, на грани доносительства, — Полонский написал о нем очерк «О Маяковском» (1931), в котором чувствуются нежность, восхищение и глубокое сострадание. Борис Ефимов, который Полонского любил и даже попросил у него предисловие к сборнику собственных карикатур, считал этот очерк о Маяковском самым непосредственным и доброжелательным из всего, что о нем вообще написано. С этим можно согласиться: вкус у Полонского был отличный, и цену оппоненту он знал.

«Леф или блеф?» — понятные, в общем, упреки: «лефам» достается за попытку узурпировать само понятие пролетарской литературы, поставить словесность на службу текущему моменту, провозгласить себя единственными подлинными революционерами и пр. Разоблачается самореклама: во второй книжке «Нового ЛЕФа» напечатаны путевые заметки Родченко — кто такой Родченко, чтобы нам были интересны его заграничные заметки, кто он такой, чтобы не только ездить за границу, но еще и в дневниковой форме, без художественных открытий, об этом отчитываться? Полонский попрекает его розановщиной, добавляя, что печатать свои письма при жизни — дурной тон.

Справедливости ради — письма Родченко Варваре Степановой, из которых и составлена публикация, действительно выглядят хамовато: «Вся заграница липовая», «женщины совсем сзади ходят обтянутые», «первое, что бросается в глаза, — бедэ в номере», «купил носки», «стал совсем западным — каждый день бреюсь, каждый день моюсь, здесь совсем по-другому приходится жить», «все чужое и легкое, как будто из бумаги, работают и делают много хороших вещей, но зачем?» — о господи, как это по-русски. Чтобы делать хорошие вещи, вот зачем! «Идиоты, как они не поймут, что Восток ценнее Запада: там все такое настоящее и простое». Да, никто не ходит обтянутый и можно не мыться. Штука не в том, что Восток ценнее Запада или наоборот, а в том, что в заграничной жизни Родченко, не знающий вдобавок

языка, ничего не понял; он высокомерен, поверхностен, не читает книг и не смотрит художественных выставок, а только оформляет свою, советскую, — и потому ему повсюду «в глаза бросаются бедэ»: иногда, право, лучше судить не выше «бедэ»! Можно спорить о том, где правда, сила и подлинность, — но для этого надо знать хоть что-то. «Снять технику с него (Запада. — *Д. Б.),* и он останется фальшивой кучей навоза, беспомощный и хилый!» — чтобы делать такие заявления, надо быть как минимум Шпенглером, иначе в самом деле получается смешная кичливость, разоблаченная Полонским; и уж если ты попал в эту кучу навоза — зачем покупать там носки и подробно рапортовать жене, «в чем ходят»? Полонский, правда, не просто критикует Родченко, но ссылается на «Злые заметки» Бухарина, где подвергается разносу «блинный патриотизм»; это и есть главная примета второй половины двадцатых — ни слова без ссылки на партийное начальство.

Далее у Полонского вбивается клин между ЛЕФом и молодежью, ЛЕФом и новыми литературными именами. Указывается на низкий уровень и непопулярность лефов-ских сочинений. Главное же — Полонскому кажется неубедительной, художественно провальной сама «литература факта», на которой настаивает ЛЕФ; его раздражает статья Третьякова, в которой утверждается, что нашим эпосом должна стать газета и она нам заменит Льва Толстого. Есть попытка перессорить и самих лефовцев: порознь они талантливы (в особенности Пастернак, который в это время уже отдал Полонскому «Лейтенанта Шмидта»), но вместе занимаются не литературой, а групповщиной.

В третьем номере «Нового ЛЕФа» появляется ответ — «Протокол о Полонском», выдержка из стенограммы редколлегии, на которой в числе прочего обсуждался вопрос, отвечать ли критику. Маяковский гвоздит: «Полонский ощущает выход «Нового Лефа», как прорыв какой-то своей несуществующей монополии. Гаденькая мысль о «кружковщине» «Лефа» и о его желании обособиться могла родиться только в мозгу обозленного монополиста. Полонский не видит иных целей деления литературных произведений, кроме как зашибание рубля. Так, говоря о моем стихе, называя его рубленой прозой, Полонский врет, утверждая, что рубление делается ради получения двух построчных рублей.

Все вы знаете, что единственная редакция на территории Советского Союза, в которой платят 2 рубля за строку, — это «Новый Мир»

В «Лефе» всем, и мне в том числе, платят 27 к. за строку,

причем вы отлично знаете, что весь свой гонорар мне приходится отдавать «Лефу» на неоплачиваемые Госиздатом канцелярские расходы.

Это мелочь, но об этом надо орать, чтобы перекрыть инсинуаторов, видящих в «Лефе» устройство чьих-то материальных дел».

Третьяков: «Полонскому нестерпимы лефовские заявления о торжестве пошляков, о падении литературной квалификации, о довоенной норме, об истеричничающих интеллигентах на панихидах по Есенину, о самогонщиках лирики, о лакеях эстетического старья. За это Полонский пытается укусить «Леф», не забывая одновременно крикнуть — «Караул! Обижают!» Полонский грозит — «эпатаж возродить не позволим» Эпатировать — значит дразнить мещан. Волна мещанства в наши дни очень сильна. Почему Полонский бережет нервы мещан? Когда мы издавали «Леф» в 1923 году, нам кричали, что мы были талантливы в 1913. В 1927 Полонский вздыхает о годе 1923, когда в «Лефе» «пенилась струя дерзкой и изобретательной талантливости». Будем спокойны — грядущий Полонский, кроя нас в 1935 году, привычно вздохнет «об изобретательной талантливости ‘Лефа’ 1927 года».

До 1935 года не дожили ни Маяковский, ни Полонский (он подхватил сыпной тиф, возвращаясь в 1932 году из магнитогорской командировки). Сергея Третьякова расстреляли в 1939-м как японского шпиона. Маяковский в 1935-м, как мы помним, был провозглашен «лучшим, талантливейшим», а про ЛЕФ никто не вспоминал: стратегия советской власти состояла в отрыве Маяковского от кружковщины.

Шкловский: «Это не произведение журналиста, а — администратора.

Пишущий же администратор часто бывает похож на поющего театрального пожарного.

Генеральские привычки — называть людей «неведомыми» — нужно бросить. Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского.

Манера печатать свои письма при жизни — старая. Вытеснение письмами и мемуарами «художественной прозы» — явление в истории литературы. О том, что письма вытеснят из литературы выдумку, писал не Розанов, а Лев Толстой. (Он думает, что Толстой по тем временам — все-таки более надежная крыша, и кажется, заблуждается. — *Д. Б.)*

Так как случайно запевшего театрального пожарного нельзя включать в труппу, то ни аплодисментам, ни порицанию он не подлежит».

Когда художник берет слово — перлы так и сыплются. Родченко: «Я жалею, что не взял у Полонского списка, что мне нужно было видеть в Париже, но… я думаю, что у нас с ним разные вкусы. А Лувр мы знаем не хуже, а лучше Полонского, — но только писать про него нечего. Не венерные у нас сейчас интересы».

Асеев: «Нехитрый прием провокационного науськивания на Леф молодежи, думается, никого не обманет. Весь упор направлен главным образом на то, что у Лефа, дескать, нет смены, вокруг него «вьется» один только Кирсанов, что остальных поэтов современья Леф-де третирует и т. д. и т. п. Трудно решить, сознательная ли это передержка или всего лишь наивное невежество Полонского в поэтических делах и взаимоотношениях. В журнале «Печать и Революция», редактируемом тем же Полонским, лефом Асеевым были помещены весьма доброжелательные рецензии на книги стихов Н. Полетаева, В. Казина, В. Саянова и других молодых поэтов. За этот же год тем же Асеевым было отмечено в ряде статей несправедливое замалчивание критикой такого талантливого поэта, как М. Светлов. В издательстве «Молодая Гвардия» на днях выходит книга стихов Н. Ушакова с предисловием все того же лефиста Асеева, всячески рекомендующего читателю этого свежего и яркого поэта, помимо Асеева официальной критике и редактуре почти незнакомого.

(Молодой киевлянин Ушаков напечатался в том же третьем номере — правда, с довольно слабыми и подражательными стихами; но поэт он был настоящий, тем больше чести ЛЕФу, что они его сумели разглядеть. — *Д. Б.)*

Маяковский не пишет критических статей, но мне, да и не мне одному, известно, с какой радостной и бережной внимательностью относится он к строчкам того же Светлова, как он ценит Сельвинского, с каким доброжелательством относится к Ушакову».

Борис Малкин (Маяковский объявляет, что он не член ЛЕФа, но давно следит за его работой; в 1919–1922 годах он заведовал Центропечатью, во второй половине двадцатых — заместитель председателя правления издательства Комакадемии. Этот издатель с бесконечно печальными еврейскими глазами — как бы голос партии на собрании беспартийного ЛЕФа, где партстаж был у одного Чужака): «Тов. Бухарин в своих великолепных «Злых заметках» (ну как же! Полонский на них ссылается, теперь оппоненты Полонского. — *Д. Б.)* был вполне прав, когда говорил о том, что мы сами далеко не достаточно понимаем стоящие перед нами идеологические задачи. Образчик такого

непонимания и дал Полонский в своих статьях о Лефе. Все мы хорошо знаем, что за все время своего существования это направление собрало вокруг себя наиболее талантливых работников в разных областях искусства в определенно коммунистическом плане. С этим направлением не связано ни одно из тех литературно-общественных проявлений упадочничества, порнографии, мистики, национализма и всяких ликвидационно-панических настроений. <…> Это направление заключило в свое время блок с ВАППом для борьбы с буржуазными влияниями в литературе, и я считаю, что этот блок должен быть возобновлен, чтобы совместно дать хорошенький залп по всем упадочным явлениям нашей литературной жизни. <…> Леф один из первых поднял борьбу с есенинщиной, и Маяковский еще в прошлом году выступил с исключительным по силе и революционному пафосу стихотворением, в котором идейно и морально разоружил есенинщину задолго до выступлений Сосновского и Бухарина. В моменты расцвета в литературе и театре упадочнических настроений, порнографии («Белая Гвардия», «Луна с правой стороны», «Мощи», «Собачьи переулки» и пр.) нападать на творческую активную группу, которая, по выражению Полонского, «стоит в первых рядах советской литературы» и которая дала советской культуре такие замечательные вещи, как «Рычи, Китай!», «Броненосец Потемкин», стихотворения работы Маяковского, Асеева, Пастернака и др., — это значит лить воду на мельницу того самого мещанства, против которого словесно ополчается Полонский».

Брик сказал, что с истерическими статьями спорить бессмысленно. Короче, Полонскому решили специально не отвечать, ограничившись публикацией протокола, но организовали диспут в Политехническом. Чтобы оценить степень лефовского негодования и всю загнанность Маяковского в это время, стоит обильно процитировать выступление главного лефовца на диспуте 23 марта 1927 года. Это первая речь Маяковского, в которой чувствуется уже не прежняя каменно-бронзовая правота, а отчаяние:

««Леф» — это левый фронт искусств, слово советское. В противовес ему слово «блеф» — типично карточное. Думаю, что многие из присутствующих не знают это слово. Оно встречается часто и в полемической литературе. «Блеф» — это слово английских покеристов, которое показывает, что человек, не имеющий карты, запугивает, блефирует своего противника, своего партнера. «Блеф» предполагает полную пустоту за этим словом. Эти два понятия выдвинуты в жизнь товарищем Полонским в его статье «Леф или блеф?», напечатанной в

«Известиях» Третье слагаемое данного диспута — Полонский. Перейдем к нему.

Кто такой Полонский и почему он пишет о Лефе? Вы знаете, что сейчас у нас имеется резолюция ЦК партии по вопросам литературы — резолюция, которая примирила и дала возможность взаимного сотрудничества или федерации многим группировкам, до этого только задиравшимся. До этой резолюции на территории Советского Союза происходила бешеная литературная борьба. Какие литературные группировки принимали в ней участие? В первую очередь, конечно, ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, которая считала, что она выдвигает фалангу молодых писателей и поэтов и что если технически они еще не так сильны, как классическая литература, то взаимная обработка, да еще то, что время за ВАППом, дает им право на самое внимательное и бережное отношение к себе, даже больше — право на почти монопольное существование на территории Советского Союза. Так рисовалась группа ВАПП в первые дни нашей литературной борьбы. Против нее стоял Воронский, направление, охарактеризованное словом «воронщина» (Имеется в виду литературная группа «Перевал», созданная Воронским и руководимая Николаем Зарудиным, — «Перевал» систематически громили за аполитичность, за установку на право художника самостоятельно выбирать темы. — *Д. Б.)* Это направление со скепсисом, с кривой улыбочкой смотрело на литературные пробы, попытки и даже на хорошие книги наших товарищей по ВАППу. Почему? Да потому, что, имея своей временной задачей впрячь, так сказать, в советскую упряжь этих въехавших на белых лошадях своих полных собраний сочинений Алексеев Толстых, они сделали это своей самоцелью и всё перевернули — вот, мол, Алексеи Толстые и иже с ними, а вы поучитесь у них. Когда им говорили, что это наши недавние политические враги, плохо разбирающиеся в данном моменте, нам отвечали — да, это одно, а рифмочка-то все-таки у них хорошая.

Третьей группой был Леф. Вы знаете, на каких литературных тенденциях он сейчас базируется. «Лефистом» мы называем каждого человека, который с ненавистью относится к старому искусству. Что значит — «с ненавистью»? Сжечь, долой всё старое? Нет. Лучше использовать старую культуру как учебное пособие для сегодняшнего дня, постольку, поскольку она не давит современную живую культуру. Это одно. И второе, что для передачи всего грандиозного содержания, которое дает революция, необходимо формальное революционизирование литературы. Вот эти два положения делают человека «лефистом»

Таким образом, мы имели три группировки, которые боролись между собой. На первых же порах Леф заключил соглашение с ВАППом. На каких основаниях? А вот на каких. Мы даем право политического голоса ВАППу за нас не персонально, а потому что ВАПП являлся, должен был являться и во всяком случае в идеале должен быть таким, — голосом партии в области искусства. Мы сознательно отдавали свои голоса тем, кто несет знамя партии, знамя революции. В области же культуры мы говорим, что мы сохраняем самобытность своих художественных форм. <…> Но что имеет советское искусство, какую крупинку мысли критической, критического чутья внес Полонский? Два гимназиста, полтора гимназиста есть за Полонским? Нет, с именем его в федеративной работе мы не встречаемся. От чьего же имени, как и почему и кто этот загадочный человек, который обрушивается с такой необъятной силой на Леф? Можно предположить, что незачем нам самостоятельные литературные группировки, мы можем существовать как вольные критики: просто берем и пишем критические статьи, за которые отвечаем. В таком случае разрешите обратиться к предварительной критической работе Полонского. До сих пор мы этой работы не видим, в советской литературе не видели. <…> Или Полонский — наивный мальчик, который не знает, что коммунистическую культуру имеют и другие, Полонский — мальчик и не видит Булгакова с «Днями Турбиных», Есенина, Замятина? Почему же нашу борьбу за коммунистическую культуру надо понимать не как спайку с другими отрядами, борющимися за коммунистическую культуру? Почему нужно выдернуть шиворот-навыворот из этой фразы то, что мы претендуем на единственную монополию, почему нужно вставить этот скверненький вопрос о притязаниях на монополию?»

Дальше Маяковский заступается за Родченко, причем опять-таки апеллирует уже не к эстетическим, но именно к партийным его заслугам: «Когда нужно было выдвигать левое, революционное живописное искусство на Западе, кого выдвинул Комитет по организации Парижской выставки? Родченко, который исполнил отделку почти всех павильонов нашего Советского Союза. Им же была сделана изба-читальня, та самая изба-читальня и тот клуб, которые по окончании выставки были подарены Французской компартии. Дрянь бы Советская республика не подарила компартии Франции. (Заметим, что критерием оценки тут является именно решение власти, а не личный вкус оратора. — *Д. Б.)* Значит, это выражало лицо Советского Союза на международной выставке. Сейчас этот самый Родченко имеет, может быть, добрые боевые заслуги в области

живописного фотомонтажа в смысле разрешения обложечных проблем и прочего и совсем не вправе быть запамятованным Полонским. Тогда, товарищ Полонский, посмотрите последние страницы «Известий» и «Правды», и если вы интересуетесь историей Компартии, то вы должны знать, что 25 листов издания Комакадемии — вся история Компартии — дело Родченко. Это единственная история Коммунистической партии в изобразительных и фотографических образах. И называть так человека, который с таким трудом продвинул в деревню эти плакаты и который сейчас выпускает третье издание этих плакатов на всех языках!»

Отношения с ВАППом Маяковский описывает так: «Да, мы ругаемся с пролетарскими писателями, но против вас, товарищ Полонский, будем вместе с ВАППом. Если мы и ругаемся, то по вопросам технического порядка, поэтому вы можете отбросить свое обвинение насчет умерщвления Лефом молодежи».

Завершая речь, он нанес решающий удар: Полонский борется с ЛЕФом потому, что пытается перетянуть к себе лефовских авторов: «От имени кого же выступает товарищ Полонский? Он выступает как редактор трех журналов, не терпящий никакой мысли отборщик, кроме его персональной мысли. Это раз, а во-вторых, как проводник идей так называемой чистенькой литературы, т. е. той же самой, которую проводил товарищ Воронский. И не случайно, что на пятилетии «Красной нови» он его приветствовал как редактора трех журналов, не как литературного критика, не как литературно самостоятельного человека, не как представляющего самостоятельную литературную группировку, а как редактора трех журналов».

В заключительном слове он вступился еще и за Шкловского: «Прежде всего, на чем я настаиваю, это то, что это глубоко ученый человек по литературной линии. Он является основателем формальной школы. Обычно принято думать, что формальная школа противоречит марксизму и что формальная школа целиком объяла Леф. Формальная школа не противоречит марксизму вот в каком отношении. Вы знаете, товарищи, что, например, вся химия в своих источниках возникновения, что все химические процессы целиком диктуются социальными условиями. Переход, например, на другие красящие вещества диктуется пере-ращением текстильной промышленности. Это значит, что химию нужно рассматривать в зависимости от социологии. Но внутри химии существуют особые химические соединения. Можно говорить о химии, взявши периодическую систему элементов».

Защита химической системы элементов против

социологического метода, социальный метод в химии — господи, до чего все дошло!

«У нас существует очень простой способ разговора, его применил Полонский. «Меня, — говорит он, — назначил ЦК на должность редактора журнала» Получается такая вещь: меня назначил ЦК, вы против меня — значит, вы против партии. <…> Кого вы из себя представляете? Он говорит: «Представляю такого-то». А вы думаете, что партия нас, поэтов, как игрушек рассматривает, думаете, что нам не даются директивы? А мы кем поставлены? Что же, нас Врангель придумал? Мы в политическом блоке с ВАППом и мы проводим исключительно линию сегодняшнего дня в искусстве».

Все это производит впечатление довольно грустное — прежде всего потому, что определенная правота есть за обоими спорщиками, и оба не столько раскрывают, сколько маскируют суть полемики. Лазарь Флейшман справедливо полагает, что за нападками Полонского на Маяковского скрывалась неуверенность в собственном статусе (ион в самом деле скоро был смещен). И действительно, за Полонским был довольно серьезный грех — публикация в майском номере «Нового мира» за 1926 год «Повести непогашенной луны» Пильняка. Из-за этой повести был конфискован весь тираж (хотя часть его успела просочиться к читателю, и вещь ходила по рукам). В перепечатанном номере ее заменили на повесть Александра Сытина «Стада аллаха», которую сейчас только поэтому и помнят. Повесть Пильняка предварялась авторским предисловием, которое, кажется, не столько маскировало прототипов, сколько прямо указывало на них: «Фабула этого рассказа наталкивает на мысль, что поводом к написанию его и материалом послужила смерть М. Ф. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видев его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю, — и они для меня не очень существенны, ибо целью моего рассказа никак не являлся репортаж о смерти наркомвоена. Все это я нахожу необходимым сообщить читателю, чтобы читатель не искал в нем подлинных фактов и живых лиц». Вещь была посвящена «Воронскому, дружески» — чем дополнительно скомпрометировала и его — и вызвала специальное постановление, в котором была прямо обозначена как клеветническая и контрреволюционная.

Можно думать, что литературная ситуация двадцатых переломилась именно на этой повести: Пильняку ничего еще не было, расправу отсрочили, настоящая травля началась в сентябре 1929 года, после заграничной публикации невиннейшего «Красного дерева» (и Маяковский в ней, о чем ниже,

поучаствовал) — однако главная журнальная задача кардинально поменялась. Раньше она состояла в том, чтобы привлечь к журналу внимание, успеть раньше других напечатать сенсационный текст или высказать яркую мысль, — и Полонского, торопившегося донести до читателя пильняковскую вещь, можно понять. Он искренне недоумевал, когда Скворцов-Степанов, ответственный редактор «Известий», член ЦК, идеолог цензуры, жестко выговаривал ему за публикацию «Повести». 6 марта 1927 года он сообщает в дневнике: «Вечером вчера беседа с Иваном Ивановичем. Сообщил мне, что меня хотят, в конце концов, — в результате всех историй — снять с работы.

— Да каких историй? — воскликнул я. — Ведь историй-то нет; с Пильняком ведь была ошибка — и только».

Хороша ошибка! Десять лет спустя он бы за нее точно поплатился жизнью, но успел умереть своей смертью — большая удача по советским меркам. Лефовцы, однако, отвечая на статью «Блеф продолжается» в пятом «Новом мире» за 1927 год, успели попрекнуть его этой политической ошибкой: в ход шли уже любые аргументы.

4

В чем суть этой печальной полемики и кто был в ней прав, на нынешний взгляд? Полонский в «Блефе» номер два уделил Маяковскому особое внимание — первые три главки нового памфлета касаются его персонально. На Маяковского навешивается ярлык «богемца», повторяется это определение в одном абзаце пять раз. «Богема — остается богемой даже тогда, когда меняет желтую кофту на красную, если при этом она не забывает старых богемских привычек. Самой характерной чертой богемы, особенно ее бунтовавших представителей, — были именно интеллигентское самомнение, гипертрофия индивидуализма, самовлюбленность, высокомерие, «наплевизм» на все, что вокруг. Они более всего заметны в фигуре вождя русского футуризма».

Сразу скажем, что вождем российского футуризма Маяковский не был: главный идеолог и организатор футуризма дореволюционного — Бурлюк, идеолог ЛЕФа — Брик, а Маяковский просто самый талантливый из них, и его славой они, конечно, пользовались, но стратегию движения разрабатывали именно Брик и Третьяков. По Маяковскому бьют как по наиболее заметному, за это он и расплачивается, становясь ответчиком за все установки «Нового ЛЕФа», которым он в собственной

практике следует далеко не всегда.

Дальше опять начинается атака — не на то, что инкриминируется Маяковскому в действительности, а на то, что раздражает Полонского тайно; все слова — псевдонимы, везде эффектная формула вместо сколько-нибудь глубокого содержания, и это характернейшая примета новых полемик. Со слов приходится сдирать маски. Надуманность предлогов поражает: «Наша литература не имеет другого образца, в котором столь же пышно был бы отраден облик гениальничающего богемца, крикуна и нигилиста». Это сказано про «Все сочиненное», книгу, которая вся — один отчаянный вопль, а уж никак не «высокомерное поплевывание на Атлантический океан, на Шекспира и Пушкина, на Венеру Милосскую». «Цикл 1912 года открывается стихотворением «Я» <…> как много этого самого «Я» — не слишком ли много для одного человека?» О, вечный упрек, сколько слали Маяковскому записок про это ячество! «Маяковский, что вы все пишете — я, я, я?» — «А Николай Второй всегда говорил «Мы, Николай Второй», — он что, был коллективист? А если вы любимой девушке скажете «Мы вас любим» — она первым делом спросит: а сколько вас?»

Предъявлять лирическому поэту претензию — не слишком ли много «я»? — это же надо так всерьез угождать всеобщей нивелировке конца двадцатых, и кто это пишет? — Полонский, защитник авторской индивидуальности! «Гордо, руки в брюки, поэт проходит мимо неба, почтительно склонившего выю» — это про финал «Облака». Да что же он действительно ничего не понимает? Всё понимает отлично, знает, что такое гипербола, но всё, что было хорошо для предреволюционных и первых пореволюционных лет, в 1927 году уже смертный грех: кричать, негодовать, бунтовать в 1916-м — хорошо и правильно, а десять лет спустя надлежит быть тише воды и ниже травы. По меркам первой половины двадцатых Базаров — нигилист, разрушитель и, следовательно, наш человек; а в марте 1928 года, в статье «Идти ли нам с Маяковским», напечатанной в вапповском «На литературном посту», Корнелий Зелинский так прямо и клеймит: «Наш нигилизм больше шел не от силы, а от желчности, больше от душевного возмущения и чувства собственного бессилия, плененности у русской природы, у царского режима, у чего хотите. Упрямая, линейная фанаточность, мучающая себя самих фраза — вот что было часто внутренней пружиной у наших нигилистов».

Позвольте, но это уже почти «веховские» интонации, прямо-таки «Творческое самосознание» Гершензона — все о плененности, слабости и негигиеничное™ русских

интеллигентных борцов! «Плененность у царского режима» — очень хорошо-с, а ниспровергать этот режим надо было от чувства внутренней свободы и самодостаточности? Надо было подражать Санину, который как раз олицетворял победоносную радость? «Общей идеи в его жизни не было, никого он не ненавидел и ни за кого не страдал. Вот человек, который при случае способен за какую-нибудь конституцию в Российской империи сесть на всю жизнь в Шлиссельбург, лишиться всяких прав, свободы, всего. <…> А казалось бы, что ему конституция?.. А когда речь идет о том, чтобы перевернуть надоевшую собственную жизнь и пойти искать интереса и смысла на сторону, сейчас же у него возникает вопрос: а чем жить, а не пропаду ли я, здоровый и сильный человек, если лишусь своего жалованья, а с ним вместе сливок к утреннему чаю, шелковой рубашки и воротничков?.. Странно, ей-Богу!»

Этого вы хотите? Да, видимо, этого. Эпохи реакции в России — «Санин» написан в 1908 году — выдвигают на первый план Санина, героя не такого уж и ходульного: это здоровое, сильное животное, такой себе идеал веховского автора, а что этот идеал рисовался веховцам несколько иначе — так уж ничего не поделаешь, реальность всегда несколько отличается от мечты, и всегда не в лучшую сторону. Вся кампания против Маяковского в вапповской и толстожурнальной прессе 1927–1928 годов — это и есть реальное новое «веховство», а проще говоря — Санин против Базарова. Базаров не дает воли плотскому инстинкту — Санин только им и живет; Базаров отрицает — Санин радостно утверждает! Маяковский в «Я сам», словно предчувствуя этот новый крен в советской ментальности — как всегда, абсолютно непредсказуемый и столь же логичный, — пишет: «Выпустили на поруки. В части с недоумением прочел «Санина» Он почему-то в каждой части имелся. Очевидно, душеспасителен». Это об аресте 1908 года. Ну, конечно, «Санин» душеспасителен! Жить да радоваться надо, а не садиться за всякую там конституцию. В сущности, вся история русской общественной мысли и есть борьба Санина с Базаровым. И Базаров всегда умирает от пореза пальца — как Писарев, как Маяковский, — а Санин — «Санин дышал легко и веселыми глазами смотрел в бесконечную даль земли, широкими сильными шагами уходя все дальше и дальше, к светлому и радостному сиянию зари. И когда степь, пробудившись, вспыхнула зелеными и голубыми далями, оделась необъятным куполом неба и прямо против Санина, искрясь и сверкая, взошло солнце, казалось, что Санин идет ему навстречу». К Маяковскому оно само заходило, но потом передумало. А Санин идет прямо к нему — и, пожалуй, дойдет до степеней

известных.

«В футуристической крикливости, в этой резкости, подогретой городом, часто слышишь больше крестьянской истошности, больше аввакумовской безрадостной непримиримости, нежели целеустремленной четкости, нежели спокойствия и знания силу имущего». — Сам того не понимая, Зелинский высказывается о Маяковском крайне комплиментарно; но это в контексте русской литературы в целом. А по меркам 1928 года «аввакумовский» — это приговор. Потому что Аввакум — раскольник, почти Раскольников по новым-то меркам; а нам сейчас раскольники не надобны, мятежники враждебны. Нам надобна целеустремленная четкость. Санины блаженствуют на свете.

«Всякий жест революционного насилия или борьбы приобретает у наших нигилистов оскорбительный привкус «осквернения», сомнительный облик «скандала в благородном семействе», уличную эффективность «пощечины общественному вкусу». Очень интересно: а вы бы хотели, чтобы у вас революция совершалась, не задев статуэток, не сдвинув мебели? Чтобы все обошлось без скандала, со «спокойствием силу имущего»? Да ведь Ленин, по вашим меркам, грандиозный скандалист, мастер публичной полемики, в которой не стыдился взахлеб ошельмовывать оппонентов — при всей консервативности собственных вкусов; Пушкина-то он любил, но Толстого «осквернял» так, как не снилось никакому Маяковскому! И весь этот реванш «культуры» (наделе же, конечно, обывательства) преподносится у Зелинского как триумф… гуманизма! «Снижая цены на вещи, революция поднимает цену человеку. Такова жизнь, такова диалектика. Вот чего не понимает Маяковский! В сущности, человека-то никогда не было у Маяковского. Были людишки, были португалишки, капиталистики, капиталистищи, эскимосики и людогуси. Между ошельмованным, уничтоженным, дешевым человечишком, с одной стороны, и между человечищем… <…> пропал живой, теплый, близкий человек». Ну да, пропал — этот упрек так легко переадресовать и Ходасевичу, своеобразному лирическому двойнику: «Будь или ангел, или демон». А нужен он, этот «теплый, близкий»? Представляет он какую-нибудь культурную ценность, этот человек массы, обыватель, господин Этермон?

«В это же самое время одна безобразно буржуазная газета печатала серию юмористических картинок, изображавших жизнь господина и госпожи Этермон (Заурядовых). С благоприличным юмором и с симпатией, выходящей за рамки приличия, серия следовала за г-ном Этермоном и его женушкой из гостиной на

кухню и из сада в мансарду через все допустимые к упоминанию стадии их повседневного существования, которое, несмотря на наличие уютных кресел и разнообразнейших электрических… как их… ну, в общем, разных штуковин и даже одной вещи в себе (автомашины), ничем в сущности не отличалось от бытования неандертальской четы. Г-н Этермон похрапывал, зе-том скрючившись, на диване или, прокравшись на кухню, с эротической алчностью принюхивался к пышущему жаром тушеному мясу, вполне бессознательно олицетворяя отрицание личного бессмертия, поскольку весь его габитус был тупиком и ничто в нем не обладало способностью преодолеть границы смертного существования, да и не заслуживало того. <…> На рекламных картинках Этермон курил сорт табака, который курят миллионы, а миллионы ошибаться не могут, и каждый из Этермонов, предположительно, воображал каждого из иных Этермонов, вплоть до Президента страны». Надо ли называть автора, описавшего в самом недооцененном из своих романов, «как благодушный и расплывчатый эквилизм преобразуется (сохраняя при этом название) в злобную и заразную политическую доктрину, предполагающую силой насадить на его родной земле духовное равенство с помощью наиболее стандартизированной части ее обитателей, а именно армии, и под присмотром раздувшегося и опасно обожествляемого государственного аппарата»? А ведь это он писал про нашего героя:

Покойный мой тезка,
писавший стихи и в полоску,
и в клетку, на самом восходе
всесоюзно-мещанского класса,
кабы дожил до полдня,
нынче бы рифмы натягивал
на «монументален»,
на «переперчил»
и так далее.

Вслед за своим кумиром Ходасевичем он так и не пожелал понять, что Маяковский был не идеологом и не создателем, а первой жертвой всемирного эквилизма — о котором он написал «Про это»; именно эквилизм набросился на него в 1927 году и в конечном счете вколотил его в гроб — потому что Полонский и Зелинский защищали интересы всемирного Падука, а разница между Этермоном и Саниным ведь чисто количественная. Санин идет не к солнцу, а в Этермоны; туда же зовут и веховцы, не

понимая того.

Впрочем, иногда и Маяковский бывает человечен, любит «живое и теплое», и мы ему за это кое-что прощаем. «Лирика Маяковского иногда так подкупающе нежна, так неуклюже трогательна!» Им захотелось нежного, смотри ты. Они и Есенина под это дело простили. И не зря обывательская культура в СССР так быстро попсовизировала, обработала Есенина, подогнала под свои запросы — запела в бесчисленных этермоновских застольях «Клен ты мой опавший», развесила по стенам красавца Леля в американском костюме и с трубкой! И вот уже Зелинский сближает Есенина с Маяковским, жаль только, что один уже умер, а другой в процессе. Правда, очень уж Маяковский бескультурен: «Чувства настоящей, глубинной, человеческой культуры нет у Маяковского. Ему никогда не может быть по-настоящему понятен Фауст или шекспировские трагедии». Боже мой! Кто объяснит всем этим хранителям «основного капитала культуры», что Маяковский и есть культура — и его пресловутое «панибратство» естественно, он имеет на него право, говоря *с* Толстым, Пушкиным и Шекспиром «как живой *с* живыми», равный с равными! Защищать культуру от Маяковского — и кто защитник? Корнелий Зелинский, не самый бездарный и точно не самый глупый критик своей эпохи, десять лет спустя во внутренней рецензии в самых изысканных выражениях зарезавший книгу стихов Марины Цветаевой — «душная, больная, печальная книга». Вы скажете: Маяковский тоже не слишком чист перед коллегами, в травлях поучаствовал, ошельмовывал без зазрения совести; но, во-первых, он эти травли не организовывал и к оргвыводам не призывал, а во-вторых… почему надо быть обязательно хуже Маяковского и оправдывать собственные черные дела его этической неразборчивостью?

«Трагедия Маяковского и его товарищей по Лефу — это трагедия нигилистической интеллигенции. <…> Значит ли это опять-таки, что Маяковскому уже нет места в революции, что роль его закончена? Нет, из сказанного это вовсе не следует. Но тот новый кризис, который переживает Маяковский, исторически довершает его роль, окончательно проявляет в нем его культурный облик со всеми его сильными и слабыми сторонами. Он ставит Маяковского на его место».

Да, поставил. Зелинский. Маяковского. На его место.

«Сиротливость и неуютность российского интеллигента как-то сразу угадываешь за этим. От Маяковского отталкиваешься не сразу, после некоторой внутренней борьбы. Ведь для многих Маяковский был когда-то «первой любовью». Но к новому пониманию революции можно прийти, уже перешагнув через

Маяковского».

Конструктивист Зелинский думает, что это он шагает к новому пониманию, к конструктивизму, к точному знанию, строгому планированию и освоению культуры. Ему невдомек, что это шаг к уравнительству, торжествующему мещанству и репрессивно-консервативному пониманию культуры; Маяковский уже это знает, а Сельвинский, Луговской, Зелинский — нет. Им кажется, что пришло время конструктивизма, а это вернулась империя, только труба пониже и дым пожиже. Маяковский чувствует, а они — не хотят.

И не сказать, чтобы Маяковский не пытался следовать этим новым правилам. Пытался — весьма неуклюже: «Нас дело должно пронизать насквозь. Скуленье на мелочность высмей. Сейчас коммуне ценнее гвоздь, чем тезисы о коммунизме» — это еще за год до статьи Зелинского! Но тут на страже Полонский: «Когда он говорит, что «гвоздь» ценнее «тезисов о коммунизме», — мы настораживаемся. Где мы слышали такие вещи? <…> Вышло-то у него не по-коммунистически. Плохо вышло. Такова судьба всякого поэта, даже очень большого роста, — который, влюбленный в «мощь» своего собственного голоса, приобретает губительную привычку обдумывать свои произведения после того, как они напечатаны».

Да, Зелинский, в общем, еще из приличнейших в этой травле. В статье Полонского «Блеф продолжается» встречаем истинные перлы: «Период, когда написаны эти строки («Война и мир». — *Д. Б.),* — был периодом бунта Маяковского против мещанства. Но это был в то же время мещанский бунт, бунт богемы, которая сама являлась рафинированным, утонченным, заостренным мещанством». Скажи он это о Бурлюке — еще можно было бы спорить; но о нищем Маяковском? «Совершенно пьяный эгоцентризм, невероятное самолюбование, отвратительное даже в подлинных талантах и совершенно немыслимое для настоящих гениев…» Сорок лет спустя Полонскому откликнется Синявский в бунтарском рассказе «Пхенц»: «Может быть, не живи я на чужбине тридцать два года, мне бы и в голову не пришло любоваться своею внешностью. Но здесь я единственный образчик той утраченной гармонической красоты, что зовется моею родиной. Что же мне делать еще на земле, если не восхищаться собой?»

«Поэт «цацкается» с собой, носится со своим я»; «явное безумие, нечто среднее между циркулярным психозом и бредом параноика»; «Маяковский здоровехонек и переживет многих «умных психиатров», но он и в самом деле одержим манией величия, развившейся не на патологической почве, а на почве мещанско-богемского подражания жестам и ухваткам великих

мира сего»… «Ни у какого другого поэта нельзя встретить такого циничного самоупоения». «Когда-то — красивый, двадцатидвухлетний, — ныне он отяжелел, обрюзг. Грузный мужчина, под сорок, «сед височный блеск», но замашки остались те же. <…> Эгоцентрик на наших глазах превращается в «эксцентрика», в «мистера-буфф», в «чемпиона нашей улицы». <…> Лефы назовут эту традицию «маяковской». Мы заметим, что традиция эта «хлестаковская».

Но традиция Полонского во второй части его памфлета, чтобы не сказать пасквиля, — уже прямо булгаринская. Он доносит на Малкина: сейчас вступается за ЛЕФ, а когда-то, согласно воспоминаниям Мариенгофа, прикрывал «имажинят». Шкловский выступает против Полонского — но помилуйте, ведь Шкловский порнограф! Как так? А вот: «Агитпроп ПУРа после «специального просмотра» фильмы («Любовь втроем», она же «Третья Мещанская» Абрама Роома. — *Д. Б.)* постановил «не рекомендовать ее для красноармейцев», и экземпляры фильмы, полученные для демонстрации в частях Красной Армии, — возвращены в Совкино. Кому же верить? — Б. Ф. Малкину, добреющему от первого льстивого слова, или тем 700 красноармейцам и краскомам, которые были на указанном выше просмотре? Малкину — или военным работникам ПУРа, решившим, что в фильме порнография есть и допускать ее к демонстрациям в Красной армии нельзя?»

Нет нужды, думаю, объяснять сегодняшнему читателю, что «Третья мещанская» Роома по сценарию Шкловского — классика мирового кино, едва ли не лучший фильм советских двадцатых; увидеть там порнографию способен только постоянно возбужденный красноармеец (и что ему там показалось неприличным? Босые ноги Николая Баталова, моющегося под краником самовара?) Коллективный ГлавПУР добился своего — в тридцатые годы картина Роома уже нигде не упоминалась (а после запрета «Строгого юноши» в 1935 году Роом был вообще вытеснен из кино и вернулся только в сорок девятом, сняв чудовищный «Суд чести», обличавший космополитов и получивший Сталинскую премию). Упоминание фильма в этом контексте, однако, имеет еще одну нечистую цель: в «Третьей Мещанской» видели намек на «любовь втроем» Маяковского и Бриков. Это для 1927 года уже вызов общественной морали. Шкловского упрекали в том, что для сценария он использовал семейную ситуацию Маяковского, хотя отталкивался он от газетной заметки про двух рабфаковцев, которые явились встречать свою общую жену из роддома: мы комсомольцы, предрассудки ревности нам чужды… Шкловский, может, и не

имел в виду Бриков — «любовь втроем» для начала двадцатых была еще массовым явлением; но Полонский-то, судя по всему, имел. А впрочем, если и нет, хороша логика: Шкловский — порнограф и поэтому ЛЕФ неправ! Это уже глубоко по-советски, и потому тональность ответа — «Поход твердолобых» Асеева в пятом номере «Нового ЛЕФа» — была уже за рамками приличия; но начал не Асеев.

5

Le ton que fait la musique задается с первых строк: «К мелкокалиберному Олыпевцу — не будем забывать почина его — присоединился широкожерлый Полонский, тупожерлый Лежнев, и даже бешеный огурец профессор Шенгели пытается взять нас на пушку, всеми силами стараясь выдать себя за артиллерию». Несчастным лефовским полемистам было невдомек, что тут не сговор, а глас времени.

Прежде всего Полонскому отвечают на остроту насчет желтой и красной кофты: «Да и вообще эта тема щекотливая — кто на что менял: желтую кофту на красную, адвокатскую визитку «Новой жизни» на скромный френч «Нового мира». Это, пожалуй, и побольнее будет — желтая кофта ничем себя перед революцией не запятнала, а горьковская «Новая жизнь» была ярко антибольшевистской. Дальше Асеев остроумно — хотя и чересчур крикливо — разоблачает «адвокатские» риторические приемы Полонского, его неизбежную финальную ссылку на постановление ЦК, защищает Малкина: «На т. Малкина он считает удобным вставить в статью прямой донос, опираясь на столь ароматный материал, как сплетническая книжка Мариенгофа». Защищает и Шкловского — на него Полонский решил «натравить «наших военных работников», у которых с Полонским близкие сношения: всю гражданскую войну на редакторском кресле просидел». Главный залп прибережен под конец: «Гордясь и умиляясь собой как редактором, упрекая Леф в самовлюбленности и отклоняя от себя в его сторону «злость» бухаринских заметок, Полонский выступает невиннейшей девушкой, проведшей всю свою молодость без единого пятнышка в прошлом. Что это не так, что плохим редактором Полонский был не только для Чужака, Левидова и Шкловского, об этом Полонский не помнит. Мы ему вежливо и не напоминали этого до тех пор, пока он шел опустя глазки. Но если его крик о собственной добродетели становится назойливо-безапелляционен, то мы ему рекомендуем бросить стыдливый

взор на шестую книгу «Нового мира» за прошлый год. Там редакция, — а редакция «Нового мира» и есть Полонский, — скромно признается в явной и грубой ошибке, допущенной незадолго перед тем.

(Имеется в виду публикация «Повести непогашенной луны». — *Д. Б.)* Как быть с этим, т. Полонский? Ведь это-то уже не превосходно?! Ведь это-то уж «прямо скажу, подозрительно» не только для вышеупомянутых вами в столь презрительном контексте товарищей?

Впрочем, разве это умерит пафос византийствующего редактора, лабазника, пожарника и адвоката?»

Полемика на этом не прекратилась, но выдохлась: стороны донесли друг на друга, апеллировали к ЦК, не получили внятного ответа — но все более некомфортно чувствовали себя и «перевальцы», и Полонский, и ЛЕФ. Маяковский из ЛЕФа в январе 1930 года ушел, и это, в сущности, был еще один шаг к самоубийству; группа без него осиротела и с ним рассорилась. Полонского сняли с редакторского поста в «Новом мире» за год до его безвременной и спасительной смерти, в 1931 году. Спор не кончился ничьей победой — и не мог кончиться, это вам не полемики Серебряного века или начала двадцатых, в которых имелся момент реальной соревновательности (хотя и здесь нередко побеждал тот, у кого было меньше моральных ограничений). Единственным следствием этой полемики, — все участники которой примирились или по крайней мере смирились, — стал окончательный уход Пастернака из ЛЕФа.

И этого Маяковский не простил. Он мог помириться с Полонским — который был изначально чужой, — но Пастернака считал своим. И все попытки Пастернака навести мосты — он вообще не любил ссориться, закипал и остывал, начинал раскаиваться — закончились ничем. В последний раз он пытался помириться с Маяковским в новогоднюю ночь 1929 года — и, услышав страшные слова: «Так ничего и не понял. От меня людей отрывает с мясом!» — так стремительно сбежал из Гендрикова, что даже забыл шапку.

Пастернак в письме Раисе Ломоносовой от 27 мая 1927 года блистательно охарактеризовал и лефов, и полемику с ними Полонского, и стиль лефовских ответов: «Есть журнал «Леф», который бы не заслуживал упоминанья, если бы не сгущал до физической нестерпимости раболепную ноту. По счастью, совесть видно до конца не вытравима и у современников. Журнал вызвал резкий, эмоционально понятный, отпор. Пошли диспуты о «Лефе». Аргументация противников стоит лефовской: лицемерие вращается вокруг лицемерия. Те же ссылки на начальство, на

авторитет, как на олицетворенную идею, то же мышление в рамках должностного софизма, то же граммофонное красноречие. Вот из этого ложного круга, в оба полукружья которого я взят против моей воли, катастрофически и фатально, надо выйти на месте или по крайней мере попытаться. С Маяковским и Асеевым меня связывает дружба. Лет уж пять как эта связь становится проблемой, дилеммой, задачей, временами непосильной. Ее безжизненность и двойственность не отпугивали нас и еще не делали врагами. <…> И клочок из «Лейтенанта Шмидта» был дан Маяковскому (мне тяжко стало его упрашивание). Я не представлял себе, что будет в журнале и каков будет журнал. Когда же я увидал, что… <…> фальшь стала их преимущественным делом и правом, которое они, как какое-то дарение свыше, с пеной у рта оспаривают у более бледных гипокритов, готовых даже сказать правду лет через пять, — отношения наши пришли в ясность. Маяковского нет сейчас тут, он за границей. Мне все еще кажется, что я их переубежу и они исправятся».

Но уже 1 июля он пишет Полонскому, что отправил Маяковскому письмо о своем выходе из ЛЕФа и — это всего хуже — полной солидарности с критическими методами Вячеслава Павловича: «Честь и слава Вам, как поэту, что глупость лефовских теоретических положений показана на Вас, как на краеугольном, как на очевиднейшем по величине явлении, как на аксиоме. Метод доказательства Полонского разделяю, приветствую и поддерживаю. Существованье Лефа, как и раньше, считаю логической загадкой. Ключом к ней перестаю интересоваться».

Было это письмо Пастернака Маяковскому или нет, мы не знаем; но письмо Полонскому о фактическом переходе на его сторону — было.

В июле 1927 года, видя, что имя его не исчезает из редколлегии «Нового ЛЕФа», Пастернак пишет в редакцию: «Редакционному коллективу Лефа. Несмотря на мое устное заявление об окончательном выходе из Лефа, сделанное на одном из майских собраний, продолжается печатание моего имени в списке сотрудников. Такая забывчивость предосудительна. Вашему коллективу прекрасно известно, что это было расставание бесповоротное и без оговорок. В отличие от зимнего тотчас по моем ознакомлении с первым номером, когда собранию удалось уговорить меня воздерживаться от открытого разрыва и удовольствоваться безмолвной безучастностью к условной видимости моего участия. Благоволите поместить целиком настоящее заявление в вашем журнале».

Последнее письмо Маяковскому Пастернак написал 4 апреля

1928 года, после того как они увиделись у Асеева; стоит процитировать его полностью:

«Наш разговор не был обиден ни для Вас, ни для меня, но он удручающе бесплоден в жизни, которая нас не балует ни временем, ни безграничностью средств. Печально.

Вы все время делаете одну ошибку (и ее за Вами повторяет Асеев), когда думаете, что мой выход — переход и я кого-то кому-то предпочел. Точно это я выбирал и выбираю. А Вы не выбрали? Разве Вы молча не сказали мне всем этим годом (но как Вы это поймете?!), что в отношении родства, близости, перекрестно-молчаливого знанья трудных, громадных, невеселых вещей, связанных с этим убийственно нелепым и редким нашим делом, Ваше общество, которое я покинул и знаю не хуже Вас, для Вас ближе, живее, нервно-убедительнее меня?

Может быть, я виноват перед Вами своими границами, нехваткой воли. Может быть, зная, кто Вы, как это знаю я, я должен был бы горячее и деятельнее любить Вас и освободить против Вашей воли от этой призрачной и полуобморочной роли вождя несуществующего отряда на приснившейся позиции.

Я сделал эту попытку заговорить с Вами потому, что все эти дни думал о Вас. Зачем Вы выдумали, что летнее письмо я писал Вам? Вам? Вы его держите у себя, как получатель? И я Вам поверю? Нет, простите меня, Вы сами давно доказали мне, что с адресатами не произошло недоразуменья. Если бы Вы хоть минуту считали, что оно обращено к Вам, Вы бы его напечатали, как я об этом просил. Вы бы это сделали из гордости. Но Вы прекрасно знаете, что это не Вы его скрыли и о нем умолчали, как и получали его не Вы.

Все это бред, дурной сон, абракадабра. Подождем еще год.

И потом, как Вам нравится толкованье, которое дается у Вас моему шагу? Выгода, соперничество, использованье конъюнктуры и пр. И у Вас уши не вянут от этого вздора? При том как похоже на меня, не правда ли? Ведь у Вас люди с общественной жилкой бывают на собраниях, в театрах, издательствах и на диспутах. Много ли они меня там видели? Покидая Леф, я расстался с последним из этих бесполезных объединений не затем, чтобы начать весь ряд сначала. И Вы пока стараетесь этого не понять».

Само собою разумеется, что Пастернак ушел из ЛЕФа не из конъюнктурных соображений: ему представлялось, что ЛЕФ — это «буйство с мандатом на буйство». Но вот что Полонский — это в контексте эпохи охранительство с мандатом на охранительство, этого он, кажется, не понимал и вообще считал, что Полонский находится в позиции уязвленной, опасной. Он не видел — или не хотел видеть — того, что «эпоха задвигает

Маяковского», что время уже работает не на ЛЕФ, что Полонский, разоблачая главного поэта революции и ведущего идеолога нового быта, ничем не рискует.

Десять лет назад в книге о Пастернаке я освещал эту коллизию, так сказать, с другой стороны; проще всего сказать, что автор всегда бессознательно берет сторону героя и оправдывает того, о ком пишет. Но за эти десять лет в России многое изменилось — произошло, в частности, и то, что в книге про Пастернака было только предсказано: борющиеся стороны взаимно уничтожились и победила третья. Либералы и консерваторы, архаисты и новаторы в очередной раз оказались побеждены государственниками — без принципов, без идей, но с ресурсом.

В свете этой победы полемика Маяковского и Полонского, «Нового мира» и «ЛЕФа» начинает выглядеть несколько иначе. Становится ясно, что позиция Маяковского была уязвимее — и в каком-то смысле благороднее. Конечно, революция — по крайней мере та, русская, октябрьская, — для тех, кто любит модернизм и работу, а жизни не любит и жить не умеет; но пора уже понять, что быт не является высшей ценностью, что человек живет не ради того, что Пастернак называл «обиходом», что умение жить почти всегда тождественно умению «устраиваться», а история и культура движутся за счет тех, кому обыденность невыносима.

Литература тут ни при чем или почти ни при чем. Речь идет о наступлении — в широком смысле, но ведь будущее всегда наступает, атакует, даже, пожалуй, наступает на человека, как человек на жука, — эпохи куда более бесчеловечной, чем революция; пусть очередной рывок в идеальное будущее не состоялся — все же защищать то болото, в которое человек плюхнулся обратно, не совсем комильфо. Революционная эпоха может быть сколь угодно кровава — но все же она не так омерзительна, как контрреволюционная; потому что революция порождает культуру, надежды, новый тип человека, — а контрреволюция не порождает ничего, кроме травли, доносительства и массовой деградации.

Правда, иногда при этом варится некоторое количество стали и завоевывается некоторое количество территорий, после чего лучшая часть нации истребляется, а остальным становится все лучше, все веселее. Они ведь живы.

Да здравствует история России, позволяющая каждому поколению все пережить заново и увидеть, как оно было!

ЛЕФ был прав.

ОДЕССКОЕ СЧАСТЬЕ

1

Он стоял на балконе гостиницы «Лондонская», перед ним на парапете — бокал вина, был ослепительный июньский день, дул легкий ветер с моря. Она сидела внизу, напротив, в платановой аллее над обрывом, с его книгой. Она знала, что он в городе, и бессознательно желала попасться ему на глаза. Ей с утра уже донес один из поклонников, что приехал, приехал. Обрит наголо, но совершенно великолепен.

Он смотрел на нее, она подняла глаза. Книга упала с колен.

Он поднял бокал и выпил за нее — «за своего читателя», подумала она.

Он улыбнулся. Она улыбнулась. Надо было, как говорят в Одессе, что-то уже сказать.

Но тут на извозчике приехал сияющий Семен Кирсанов. Они с ней были знакомы по одесским поэтическим вечерам, и если бы он ее заметил, то немедленно представил бы Маяковскому. Она этого пока не хотела. Она вообще не знала, хочет ли этого. Она, короче, убежала к морю, карабкалась по обрыву в зарослях сирени и лишь полчаса спустя вернулась на аллею. А там стояли Маяковский с Кирсановым, поджидая именно ее.

— Товарищ девушка! — сказал Маяковский медленным басом. — Вы мне по росту. Давайте гулять вместе.

Если кто-то хочет представить, какой она была тогда, — именно с нее рисовал садовницу Ласочку Евгений Кибрик, когда иллюстрировал «Кола Брюньона». Кибрик был тогда двадцатилетний одесский студент, тоже завсегдатай литературных вечеров.

Ее звали Женя Дьяконова, и она была уже замужем. Фамилия по мужу была Хин. Главным ее увлечением была литература, а работала она экономистом, только что окончила Инархоз — Институт народного хозяйства.

В эту одесскую неделю Маяковский был отчего-то счастлив и спокоен. Именно спокойным его вспоминают все, кто встречался с ним в порту, в приехавшем на гастроли театре Мейерхольда, в одесских послеконцертных застольях: обычно он или утомлен, или суетлив, или мрачен. А здесь он был спокоен и, стало быть, счастлив.

— Стихи любите? — спросил он.

— Больше всего на свете.

— Кто любимый поэт?

— Надо, наверное, сказать, что вы.

Он улыбался.

— Кирсанов! Запишите мне эту вывеску: Южхладбой. Пригодится.

Кирсанов был особенно оживлен и развязен. Аксенов, описывая это состояние, упомянул «дрожащие глаза человека, которому хотелось считаться его близким другом»: вот тут было что-то подобное. Маяковский Кирсанову покровительствовал, как многим упомянутым выше еврейским отрокам. Кирсанов его потом предаст, но будет считать, что это Маяковский его предал, предал их всех, бросив ЛЕФ и записавшись в РАПП.

Пошли в порт, постепенно обрастая компанией местных поэтов: таково было свойство Маяка — он собирал вокруг себя толпу и всех вел угощать, особенно же не любил один оставаться в гостинице по вечерам. Сейчас он рассказывал о Мексике:

— Это желтое и красное. И зеленая пальма. К ней прислонен мексиканец в огромной шляпе.

Он, конечно, выступал, играл — но не перед всеми, а перед ней.

— Что самое интересное в городе? Порт? Пошли в порт.

Стало между тем быстро, как всегда на юге, темнеть, зажегся синий маяк, молодежь начала читать стихи. Кирсанов опять старался. Попросили Маяковского. Он покачал головой.

— Бережете себя для платных выступлений? — сострил кто-то из молодежи. Он, однако, был настроен так элегически, что не стал отлаиваться.

— Удивительно вдохновляет все это, — сказал он. — Море, суда. Девушки на молу.

У памятника Ришелье, когда все прощались, он наклонился к ней и тихо сказал:

— Разрешите мне проводить вас до дому.

Она жила на улице Коминтерна, совсем близко, но старалась вести его окольными путями, чтобы подольше. Ворота ее дома были заперты, она потянулась позвонить.

— И вы бездарно проведете эту ночь? — спросил он негромко, но со страшным напором. — Пойдете в унылую постель и выключитесь из этой ночи? Пойдемте со мной. Я ненавижу гостиницы даже в Одессе. Буду читать вам стихи. Пойдемте в порт, посмотрим, как он живет после полуночи.

— Но порт закрыт, нас никуда не пустят!

— Все равно пойдем.

Отказать ему было нельзя, пошли в ночной порт.

— Вы ведь наверняка пишете стихи. Прочтите.

Свои она читать побоялась и прочла Пастернака, «Марбург», который, как вспоминала она потом, был паролем в их среде. Особенно его любимая строфа: «В тот день всю тебя…» Он тоже ее часто цитировал, и в только что напечатанной статье «Как делать стихи» — снова.

— Завидую этим стихам, — сказал он. — Завидую поэтам, которых ночью в провинции читают девушки прерывающимися голосами.

Порт закрыт. Маяковский подходит к часовому:

— Хочется посмотреть ночью на корабли. Я корреспондент «Известий». Нельзя?

И красноармеец отпер:

— Проходите, товарищ Маяковский!

Ночной порт был тих и неузнаваем. Маяковский молчал. Женя уселась на связку канатов.

— Одобряю короткие юбки! Сразу видишь, с какими ногами имеешь дело.

— Читайте! Вы обещали.

Он сбросил к ее ногам пиджак — всегда его снимал перед выступлением, вешал на спинку стула, — и прочел сперва «Тамару и Демона» (явно чтобы уесть Пастернака — «И пусть, обалдев от помарок…»), потом «Разговор с фининспектором», «Мелкую философию», «Юбилейное»… Постепенно мрачнел. Сел рядом с ней на канаты и прочел последнюю строфу из «Домой!» — ее одну: «Я хочу быть понят своей страной…»

На обратном пути, на рассвете, она заметила, что была ему уже не нужна: он выговорился.

2

Почему так подробно? Что такое случилось в Одессе в 1926 году?

Ничего особенного, просто он был там счастлив некоторое время, и всё ему удавалось. И мемуары Хин, написанные об этой неделе и последующих четырех годах пунктирных отношений, — едва ли не лучшие воспоминания, вообще о нем написанные. Сравнить их можно только с очерком Риты Райт и, не удивляйтесь, с желчными (по отношению к Лиле), предельно субъективными воспоминаниями Лавинской. Когда человек любит, это видно.

Ведь о том, как он жил, рассказывать почти нечего. Адская жизнь невротика: все время занять, ни на секунду не оставаться одному. Потому что сразу же мысли — о старости, деградации,

невостребованности; иногда и страхи, не философские, вполне буквальные. Ни минуты безделья: все время писать, брать задания, распихивать тексты по редакциям. Жизнь сама по себе не имеет никакой ценности — и он ее, пожалуй, не любит: жизнь — это быт, а быт — это смерть. Каждая минута имеет смысл, только если потрачена: на творчество, дискуссию, выступление — на любое созидание, в крайнем случае борьбу. Жизнь не самоценна. Любовь, как видим, тоже превращается в непрерывное выступление либо покорение. Поэтому мы почти не видим Маяковского живущим: он отдает, конечно, необходимую дань физиологии — еде, сну, сексу, — но все прочее время посвящено литературе, рисованию, обустройству жизни, зарабатыванию денег. Каждую секунду сочиняет, записывает рифмы, ничего не пропадает. Пошли еще раз гулять в порт — поднялся на корабль, стал говорить с матросами, случайно услышал: «Павка по мачты втюрился!» — и год спустя написал: «Я теперь по мачты влюблена в серый «Коминтерн», трехтрубный крейсер».

Какое это прекрасное, прекрасное стихотворение! Ремейк старой «Военно-морской любви»: очень ему удавались стихи о любви неодушевленных предметов, потому что у неодушевленных все чисто — нет унизительной физиологии, быта пресловутого… Помните? «По морям играя носится с миноносцем миноносица». Ему вообще ближе эти огромные механические чудовища — «В ушах оглохших пароходов горели серьги якорей», чуть ли не второе в жизни серьезное стихотворение, — чем люди с их страстишками и мелочными самолюбиями. То-то он всегда рисует прекрасных нечеловеков: жирафов, кактусы, пароходы… И едва ли не лучшее позднее стихотворение, лирику в собственном смысле, написал он после Одессы, по тогдашним портовым впечатлениям, и называется оно — ах, процитируем полностью!

Разговор на одесском рейде десантных судов «Красная Абхазия» и «Советский Дагестан».

Перья-облака,
закат расканарейте!
Опускайся,
южной ночи гнет!
Пара
пароходов
говорит на рейде:
то один моргнет,
а то
другой моргнет.
Что сигналят?

Напрягаю я
морщины лба.
Красный раз…
угаснет,
и зеленый…
Может быть,
любовная мольба.
Может быть,
ревнует разозленный.
Может, просит:
— «Красная Абхазия»!
Говорит
«Советский Дагестан».
Я устал,
один по морю лазая,
Подойди сюда
и рядом стань. —
Но в ответ
коварная
она:
— Как-нибудь
один
живи и грейся.
Я
теперь
по мачты влюблена
в серый «Коминтерн»,
трехтрубный крейсер.
— Все вы,
бабы,
трясогузки и канальи…
Что ей крейсер,
дылда и пачкун? —
Поскулил
и снова засигналил:
— Кто-нибудь,
пришлите табачку!..
Скучно здесь,
нехорошо
и мокро.
Здесь
от скуки
отсыреет и броня… —
Дремлет мир,

на Черноморский округ
синь-слезищу
морем оброня.

А! а! а! И как я слышу это в его чтении — медленном, иронически-торжественном! Как прекрасны эта парономасия — пара-пара-ходов, и эта синь-слезища, и эта бесконечная печаль как единственное настоящее содержание жизни, единственное послание мира! Ничего ведь другого нет, в основе всего она. Если бы только это написал он, то и тогда бессмертие заслужил бы не только автор, но и красноармеец, пустивший его в порт.

А равнодушен Маяковский был на рассвете не потому, что выговорился, а потому, вероятно, что узнал: героиня замужем. Но они оставались почти неразлучны до самого его отъезда. Я думаю, кстати, что от общих одесских друзей Ильф и Петров знали об этом увлечении — да и сама она была знакома с Ильфом, в одном кругу встречались, — и Хина Члек из «Двенадцати стульев» являет собою гибрид Жени Хин и Лили Брик.

3

23 июня он читал в Одессе доклад «Мое открытие Америки».

Летний сад, знаменитая эстрада в виде раковины. Маяковский выходит. Дождавшись выхода, пожилая пара демонстративно покидает первый ряд — чтобы все видели, чтобы он видел.

Маяк:

— Как легко стать из ряда вон выходящими!

Смех. Ну, эта фраза для таких случаев и заготовлена, применяется регулярно. Во втором отделении, однако, он отреагировал оригинальнее:

— Что вы уходите?

С упреком:

— Слона показывают…

Вот за это мы его любим, да, да! Такой большой и такой ненужный!

В антракте сам торговал книжками, раздавал автографы. «Что одну берете? Вот еще хорошая книжка!» Продал все. Те самые, не расходившиеся в магазинах, — разлетались стремительно.

Во втором отделении он буквально за руку — как сына — вывел на сцену Кирсанова. Чтобы не смущать его — Пат и

Паташон! — ушел со сцены. Голос у маленького Кирсанова был сильный, читал он эффектно — и стихи даже по нынешним временам недурные: «Мэри-наездница», «Буква Р»… В середине «Наездницы» рыжий клоун потешает публику скороговоркой, и вряд ли кто-то, кроме Кирсанова, мог ее в нужном темпе воспроизвести: эти стихи неотделимы от эстрады, и Маяковскому в них нравилась, видимо, принципиальная жанровая новизна. И еще, конечно, эта тема эстрадного самоубийства, саморастраты: «Мэри-наездница у крыльца с лошади треснется, ца-ца! Вышел хозяин, сказал — убрать».

Во втором отделении читался почти весь американский цикл, с особенным успехом — «Бруклинский мост». Зал требовал «Облако». Маяковский был неумолим.

— Почему вы не читаете «Облако»? — спросила Женя после концерта.

Он обижался на эти просьбы. Катаеву в ответ на мольбу почитать из «Облака» — «все поэмы в вашем исполнении слышал, а эту нет» — рявкнул:

— Феерическая бестактность! Говорите поэту что хотите — только не смейте говорить, что его последняя вещь хуже предпоследней! Моя последняя вещь — «Хорошо». Она — лучшая.

Жене он ответил мягче:

— Я давно перерос «Облако». Вчерашняя вещь. Сплошные «каки».

И действительно — с лицом, как заспанная простыня, с губами, обвисшими, как люстра… Позже он сказал бы экономнее, употребив так называемую метафору-сравнение: заспанная простыня лица, обвисшие люстры губ…

Но не лаконизмом единым, вот в чем штука. «Облако» было (и будет) любимым чтением молодых, и ему попросту неловко было читать абсолютно юношескую фальцетную вещь в нынешнем гранитно-бронзовом, монументально-зрелом статусе.

Публика в Одессе темпераментная. Не ограничиваясь записками, орала с мест:

— Стараюсь и не могу понять ваших стихов!

Он в ответ не церемонился:

— Стараетесь, но не можете? Быть вам бездетным.

Вечер продолжался четыре часа. Утром к нему в номер прибежал Кирсанов, стал рассказывать о грандиозном вчерашнем успехе, попутно принялся рыться в корзине для бумаг, где лежали клочья черновиков…

— Кирсанов, что вы там ищете? Давайте лучше пива выпьем! — откупорил бутылку одесского пива «Тип-топ».

— Я ищу в этой куче жемчужные зерна! — отозвался

Кирсанов его любимой остротой: так он отзывался о записках, просматривая их на эстраде. — Найду — хорошо, нет — тоже не лопну, а пива я с вами тип-топну…

Маяковский встал, подошел к окну, увидел, как заходят в порт военные корабли. Начал:

— Ты помнишь, в нашей бухте сонной спала зеленая вода… Кирсанов, продолжайте!

Кирсанов не сумел и получил выволочку.

Маяковский почти ежедневно спускался в порт. Его легко пропускали на корабли. Однажды на таком корабле он познакомился с хромым медвежонком, любимцем команды, кормил его конфетами. Женя пользовалась каждой возможностью расспросить его — теперь уже не только о литературе, но и о жизни. В общем, вопросы ее безупречны — она понимает, что с поэтом надо говорить не только о стихах, но вообще-то он любит говорить о себе, и ему важно, что он интересен не только стихами.

— О чем вы больше всего мечтали в юности?

— О славе. Только о славе. Немного о женщинах.

— А писать когда начали?

— Всегда писал, ничего в этом нет особенного. Не понимаю, почему другие не пишут.

Под «писанием» он, конечно, понимал сочинительство, детское увлечение каламбурами, а начал сравнительно поздно и словно стеснялся этого.

Обычно всех больше всего интересует: было — не было? Оно, конечно, «пожалуйста, не сплетничайте», но не сказать, чтобы «покойник этого ужасно не любил», когда речь заходила о других. Это о себе он пресекал любые разговоры, а о чужой личной жизни в лефовском кругу сплетничали охотно, это было такой же частью жизнетворчества, как и стихи, и поездки. Вероятно, с Женей Хин была достигнута некоторая серьезная близость, потому что ей во всяком случае многое позволялось. Она вспоминает, как при одной из встреч достала у него из нагрудного кармана пиджака листок с новым стихотворением и стала читать. Бросилось ей в глаза посвящение: «Лиле Юрьевне Брик».

— Вы всё ей посвящаете?

— Всё. Вместе и по отдельности.

— Ну… — Она явно обиделась и не знала, чем уравновесить это признание. — Мне тоже посвящают!

— Прочтите.

— Вот! Но мы спокойны, мы поспорим со стражами Господня гнева…

— И пахнет звездами и морем твой плащ широкий,

Женевьева, — закончил он.

Она опешила:

— Это что… еще кому-то? Откуда вы…

— Это Гумилев, — сказал он, не вдаваясь в объяснения. Она в воспоминаниях не упомянула автора, не желая, видимо, компрометировать Маяковского тем, что он знал стихи контрреволюционера. Между тем он не только знал, а и любил его стихи, часто цитировал «Капитанов» (снимая пафос, произносил «манжеты» как «манзеты») и вслух никогда не сказал о Гумилеве худого слова. Хотя уж, казалось бы, вот случай высказаться с революционной беспощадностью, — но и у его беспощадности были пределы.

4

26 июня гастролировавший в Одессе театр Мейерхольда давал «Учителя Бубуса». Маяковский восхищался игрой Охлопкова — «Очень вы эффектно умираете, вот этот жест рукой…» — ему очень нравилась Бабанова, и нравилось то, что спектакль музыкальный: невзирая на всю свою широко анонсированную ненависть к музыкальной классике, он любил Шопена, а в спектакле Мейерхольда, отчасти стилизованном под немое кино, было «46 музыкальных вставок», Шопен и Лист. После спектакля пошли к Инне Тереховой — подруге Жени: у нее собрались молодые мейерхольдовцы. Александр Костомолоцкий играл на рояле, рисовал шаржи, показывал нэпмана и хулигана. Танцевали фокстрот: «Там, на Гаити, вдали от событий, от мира, где Сити, туман, — там с пальмы стройной, высокой и знойной, падал соз-зррревший банан!» И даже Маяковский, танцевать всегда стеснявшийся, на улице долго еще с ней выплясывал. На следующий день, гордясь близостью к Мейерхольду, он взял ее на репетицию «Рычи, Китай!» — ужасной пьесы Сергея Третьякова. Мейерхольд показывал Бабановой, как надо петь песенку китайского мальчика, — и хотя слуха у него не было, а голос дребезжал, он пел так, что Маяковский вздохнул:

— Это самое сильное мое театральное впечатление.

28 июня он уезжал, предварительно набрав для нее и ее однокурсников ворох контрамарок от Мейерхольда — на месяц вперед. «Мейерхольд хочет пьесу, он мне не откажет». Она в последний раз прошлась с ним по жаркому, белому от жары бульвару. В порт входил огромный пароход.

— Серьезная штука, — сказал Маяковский. — Интересно, какая кличка?

Кличка была — «Теодор Нетте». Маяковский оцепенел. «Думал ли, что через год всего встречусь я с тобою — пароходом?»

Две недели спустя закончил одно из самых известных поздних стихотворений — «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». Это вещь трогательная и обаятельная, хотя уже испорченная финальной риторикой: «Чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, в строчки и другие долгие дела», — но по большому счету деклараций тут нет, есть живая тоска по собственной молодости. С Нетте Маяковского познакомил Роман Якобсон, опоязовец, — и «напролет болтал о Ромке Якобсоне» (уже два года, как эмигрировавшем в Чехию) ничуть не было преувеличением. Латыш-дипкурьер Нетте любил и знал литературу. Маяковский вместе с ним ехал в дипломатическом купе в Париж в мае 1925 года. По большому счету «Товарищу Нетте» и «Разговор с фининспектором» — два стихотворения этого лета — автоэпитафии. В «Нетте» Маяковский мечтает встретить смертный час так же, как дипкурьер, а в «Фининспекторе» вполне по-базаровски предрекает: «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек, я уже сгнию, умерший под забором вместе с десятком моих коллег». Перспектива в любом случае трагична — не от пули, так под забором; мирная чинная кончина даже не рассматривается. В «Нетте» одна действительно очень хорошая строфа — в более поздних стихах и то уже редкость:

За кормой лунища.
Ну и здорово!
Залегла,
просторы надвое порвав.
Будто навек
за собой
из битвы коридоровой
тянешь след героя,
светел и кровав.

Коридоровая битва — не совсем точно: Нетте был убит в вагоне, на верхней полке, успев смертельно ранить одного из нападавших (на него и эстонца Махмасталя напали 5 февраля 1926 года в поезде, следовавшем в Берлин через Латвию; Махмасталь выжил, доехал в поезде до Риги, никого не впуская в купе, и даже в Риге угрожал открыть стрельбу, пока из полпредства не явился за документами человек, которого он знал в лицо. Только тут дипкурьер позволил себе потерять сознание. В

тридцать седьмом его — тогда завхоза советского посольства в Турции — взяли, в тридцать девятом выпустили, и в сорок втором он своей смертью умер в эвакуации; пароходов в его честь не называли).

Маяковский с Лавутом отплыли в Крым на пароходе «Ястреб».

— Женя! Напишите мне письмо. Теплое, как объятие.

— Зачем?

В этом вопросе, конечно, ожидание признания, обещания или намека на общее будущее.

— Чтобы вставить его в стихи. О девушке, написавшей письмо поэту.

И тут еще одна развилка в его жизни, развилка, мимо которой он опять прошел. А как еще могло быть? Маяковский в Одессе — он спасает Одессу от пошлости, она его — от припадков меланхолии. Нельзя быть несчастным в Одессе. Нельзя быть несчастным с Женей Хин.

5

Они и потом встречались, но эпизодически. Маяковский говорил:

— Мне нравится наш роман.

— Какой-де это роман? Одно недоразумение.

— Но роман и есть недоразумение!

Это прекрасная проговорка: счастье возможно именно только по недоразумению, случайно, кое-как.

Женя не могла ему простить одного: после одесских гастролей он несправедливо и резко высказался о ее друге Багрицком, самый знаменитый из молодых одесских поэтов лишился работы, ему не на что было похоронить умершего в младенчестве сына, — и хотя зла на Маяковского он не держал (перестарались местные газетные начальники), но и симпатии особой к нему не чувствовал. Маяковский часто так обижал людей и наживал врагов — по обиде, по невниманию.

Женя Хин переехала в Ленинград, вышла замуж за филолога Ореста Цехновицера (погибшего в 1941 году во время эвакуации из Таллина), родила от него сына. В последний раз она встретилась с Маяковским во время его мартовского приезда, ей запомнилось его одиночество, которое не с кем было разделить, — он всех зазывал в ресторан, никто не шел, у всех были семейные обстоятельства. У нее тоже.

Кажется, она была единственной, кто его по-человечески жалел — и при этом без тени высокомерия и снисходительности;

все-таки в Одессе любят литературу, как нигде.

ДЛЯ ЧЕГО ПИШУ НЕ РОМАН.

Вот, кажется, у этих двоих могло бы получиться.

Уехал бы он в Одессу, откуда переехали в Москву все литераторы, включая его воспитанника Кирсанова.

В Одессе остался прочный второй ряд. А Маяковский и не нуждался бы ни в каком литературном контексте. Исчез бы с горизонта, бросил литературу, писал в стол, ходил в море.

Писателю нужно что-нибудь очень значительное, от чего можно подзаряжаться энергией; море подходит лучше всего. Все стремились из Одессы, а он бы взял и уехал туда, и жил бы с Женей Хин, и им не было бы скучно.

Море уходит вспять, море уходит спать.

Много хорошего написал бы он там, никому не показывая, — в духе «Пятого интернационала», самой мечтательной своей поэмы. А Лиля бы спокойно вышла замуж за Примакова и не вспоминала бы про него. Жила бы на переиздания прежних вещей. А он бы спрятался в складку времени, рыбачил бы по утрам. Где можно спрятаться в СССР? В Одессе.

Впрочем, от войны не спрячешься. И он погиб бы в одесском подполье, и это была бы поэтическая смерть не хуже его последнего концертного выхода.

А может быть, никто бы и не узнал, что это он. Потому что в подполье его знали бы под кличкой «товарищ Константин».

Для писателя иногда самое лучшее — не умереть, а уехать и писать так, чтобы никто об этом не знал, и рыбачить по утрам.

Вот это и была бы самая лучшая, самая главная советская лирика — написанная в стол, втайне, посвященная веселой, красивой, все понимающей девушке; вся советская поэзия тосковала о такой девушке и такой поэзии, а написать эти стихи было некому.

Семен Кесельман (эскесс в «Алмазном венце» Катаева, автор великого стихотворения «Прибой утих. Молите Бога…») почти бросил писать стихи в двадцатые годы, но есть в его бумагах, например, такое:

Когда я родился, Бог зажег звезду,
И посадили яблоню в нашем саду.
Так росли мы вместе: дерево и я,
И звезда зеленая светлая моя.

Днем я вижу яблоню в веселое окно,
И звезда всплывает, когда в саду темно.
Жить ведь надо долго — вот я и пою,

И заходят люди в комнату мою.

Отчего, о Господи, я так слаб и сир,
Отчего так страшен и таинственен твой мир?
Со слезами радости иль его кляня,
Сотворил ты яблоню, звезду и меня?

Великие стихи пишут иногда те, кто спрятался и совсем было бросил это делать. А если рядом славная девушка и море, так и чего еще надо?

Но нет, никто не уезжает, так все и живут, пока узел не затянется окончательно. Пока не станет совсем плохо.

Действие шестое

ПЛОХО
(1927–1930)

«КЛОП» И ЖЛОБ

1

О «шоке двадцатых», как мы это назовем, в нашей стране написано мало. То есть художественной литературы полно, но осмысление этой литературы в силу разных причин осталось на школьном уровне.

Главным героем двадцатых годов стал плут, этот выживший последыш Серебряного века. Насекомые, как известно, могут пережить хоть ядерную войну. Приключениям, перерождениям и странствиям плута, жулика, демагога посвящены все главные тексты того времени. Первый плутовской роман написал, как обычно, Эренбург — «Хулио Хуренито». Второй — Алексей Толстой («Похождения Невзорова, или Ибикус»). Третий — Ильф и Петров («Двенадцать стульев»). Прибавьте к этому рассказы Зощенко, «Зойкину квартиру» Булгакова, «Одесские рассказы» Бабеля.

Случай Маяковского несколько иной: его герой не плут, а жлоб, и именно так — «Жлоб» — могла бы называться его пьеса. Но главный конфликт этой пьесы — тот же, что и у Эренбурга, Булгакова и Зощенко: это конфликт плохого с отвратительным, жалкой человечности — с полной расчеловеченностью, остатков Серебряного века — с веком железобетонным. Маяковский, вероятно, не думал, что у него это получится. Но тем нагляднее и ярче.

Шок двадцатых, собственно, состоит в том, что главным героем тогдашней литературы был кто угодно, кроме пролетария. Победивший пролетариат там не появляется — а появляются мещанин (у Зощенко), вор (у Леонова — причем он бывший красный командир), плут (у Ильфа с Петровым), демагог и провокатор (у Эренбурга), бандит (у Бабеля и Каверина), растратчики (у Катаева). Сколько-нибудь значимая и хорошая литература не фиксировала пролетариата, как будто его не было. Выходило, что и революцию сделал не этот мистический пролетариат, о котором все говорили, но которого никто не видел, а какие-то другие силы, которых не называл никто; выходило, что страна умерла и рухнула, а в ней, как черви, завелись Присыпкины, Векшины и Леньки Пантелеевы.

У этого процесса было, по сути, два настоящих летописца — потому что и Ильфу с Петровым, и Каверину, и даже Леонову все происходящее скорее нравилось, то есть казалось нормой.

Великой утопии они не ждали.

Было два великих утописта — один монархист, второй футурист. Первый — Булгаков, второй — Маяковский. Этих двоих роднило необычайно серьезное отношение к жизни и ориентация на абсолютные ценности, которой у других в то время не было. Обоим приходилось тянуть журналистскую лямку. Оба в газетах чувствовали себя неорганично, хотя Маяковский это впечатление всячески разрушал и, как сам он это называл, «врабатывался в газету». Оба понимали, что в результате революции, — которую можно было уважать хотя бы за масштаб происходящего, — на поверхность выплыло совсем не то, чего ждали, и с начала двадцатых все резко повернуло не туда.

«Клоп» — самая булгаковская вещь Маяковского, если не считать революционного четвертого акта «Бани», позаимствованного, конечно, из «Багрового острова» (там тоже на сцену выносилось разбирательство, быть ли спектаклю). Это история о том, как ликующий, торжествующий, обнаглевший мещанин — пролетарий, решивший жениться на евреечке-нэпманше, причем Эльзевира Ренессанс и ее мамаша впервые изображены без обычной для Маяковского юдофилии, — попадает в безупречное будущее, стеклянное, прозрачное, очень замятинское (хотя Маяковский не читал «Мы», он мог знать эту вещь в пересказе Якобсона). И вот в чем ужас: первое действие — советский Ренессанс, возникший в результате нэпа (отсюда и фамилия), и это действительно «зверинец», — свои бестиарии написали тогда и Пастернак, и Маяковский, и Маршак, и Заболоцкий, и Катаев в «Радиожирафе», — но зверинец домашний, почти уютный. А страшный зоопарк, куда попадает Присыпкин, — стеклянный мир, где «даже карточку любимой девушки нельзя к стенке прикнопить». Выживают только пережитки, вот в чем ужас. И единственным понимающим собеседником становится «клоп, клопик, клопуля!» — вот где уцелело человеческое; потому что в клопе, хоть он и паразит, течет все-таки человеческая кровь.

Маяковский ненавидел Присыпкина. Но, судя по пьесе, он отлично понимал, что этот могильщик его собственной утопии, этот паразит на его собственном теле — все-таки человечнее и понятнее, чем будущее, которое наступит на всех. Присыпкин отвратителен, кто бы спорил, — но раздавят и его.

Главный шок, впрочем, состоял в том, что героем нового десятилетия оказался не футурист, не борец и не рабочий, а бывший пролетарий, лирический герой Ивана Молчанова («Письмо к любимой Молчанова, брошенной им»), — тот, кто «имеет право у тихой речки отдохнуть».

Маяковский не понимал, как это вышло. И никто не понимал. И вряд ли кто-то понимает сегодня, что после всякой революции наступает выбор между плохой человечностью и полной бесчеловечностью. Кажется, один Эрдман понял — потому что мещанин Подсекальников, смешной и туповатый, у него уже персонаж, вызывающий авторское — и читательское — сочувствие.

2

Сергей Ермолинский вспоминал:

«— От двух бортов в середину, — говорил Булгаков. Промах.

— Бывает, — сочувствовал Маяковский, похаживая вокруг стола и выбирая удобную позицию. — Разбогатеете окончательно на своих тетях манях и дядях ванях, выстроите загородный дом и огромный собственный бильярд. Непременно навещу и потренирую.

— Благодарствую. Какой уж там дом!

— А почему бы?

— О, Владимир Владимирович, но и вам клопомор не поможет, смею уверить. Загородный дом с собственным бильярдом выстроит на наших с вами костях ваш Присыпкин.

Маяковский выкатил лошадиный глаз и, зажав папиросу в углу рта, мотнул головой:

— Абсолютно согласен».

Догадка, что именно Маяковский изображен в «Мастере и Маргарите» в образе Ивана Бездомного, интересна, хотя спорна. Другая догадка — что он выведен в виде Рюхина, — никакой критики не выдерживает, поскольку Рюхин — пример тупости и хамства, а Булгаков Маяковского уважал и даже пытался написать стихи, посвященные его памяти. (Булгаков! Стихи!)

Почему ты явился непрошенный,
Почему ты не кричал,
Почему твоя лодка брошена
Раньше времени на причал?

(Думаю все же, что строка была — «Почему ты кричал?», так и по смыслу, и по ритму лучше.)

Он серьезно относился к Маяковскому и прекрасно понимал, что сталинский звонок, переломивший его жизнь 18 апреля 1930 года, был связан со смертью Маяковского, — как бы еще один травимый гений не самоубился (намерения были и публично

озвучивались).

И картина будущего — войны, революции, катастрофы, о которых Маяковский незадолго до смерти говорил Льву Эльберту, — Булгакову рисовались тоже, о чем можно судить по «Блаженству». Несмотря на то что «Булгаков» обозначен в «Клопе» среди явлений отживших и забытых, эта пьеса у Маяковского — самая булгаковская, и пафос ее булгаковский: отвратительное живое, страдающее среди неживого.

Это и есть булгаковское мироощущение; с ним Маяковский жил в последние свои три года.

«ХОРОШО»

1

Причины катастрофы Маяковского очевидны: от самоубийства и безумия его удерживала единственная, самая надежная аутотерапия — творческая. Когда доступ к этой аутотерапии исчез, пропало и то шаткое душевное равновесие, в котором он умудрялся себя поддерживать. Когда у поэта пропадает доступ к единственному источнику жизни и гармонии, он начинает вести существование калеки, поскольку в жизни ровно таким калекой и является: обостренное восприятие, гипертрофия мельчайших обид, мнительность, зависимость от чужих мнений, панические приступы — всё это необходимый инструментарий для сочинительства, но невыносимый груз для жизни. Поэт оказывается в положении золотоискателя, обремененного страшным количеством тяжелого инструментария, — но золотой жилы нет, и весь этот груз он тащит на себе напрасно. Начинается множество имитационных мероприятий — попытки приблизиться к творческому процессу, сочинив рекламу для магазина или лозунг для пролетария, который, вот беда, никак не хочет мыть руки; но все это лишь усугубляет депрессию, поскольку не дает контакта с творческим «я». Все разговоры о вдохновении, музе, внезапных приливах творческой энергии — лишь робкие синонимы для очень простой, в сущности, вещи: сочиняя, поэт общается с этим самым творческим «я», которое всё видит, слышит, знает, но доступ к нему тщательно закрыт. Эта вторая личность не выдержала бы и часа в мире, в котором мы живем, и потому контакт с ней возможен лишь точечно — дальше текст уже дорабатывается технически. Вот с этой личностью, вечно страдающей и все понимающей, Маяковский больше не контактировал, она ушла на недостижимую глубину, потому что мир стал ей невыносим окончательно.

Говорить о причинах его кризиса следовало бы в контексте всеобщего творческого кризиса, охватившего тогда советскую поэзию — да, пожалуй, и прозу. Есенин повесился, Мандельштам замолчал, уйдя в переводы, Пастернак — его спасало душевное здоровье — героически выстраивал поэтический нарратив, «проедая гору» поэмы «Лейтенант Шмидт»: это собственное его выражение. Цветаева за границей пишет все меньше — вторая половина двадцатых и для нее стала периодом молчания;

Ахматова сочиняет по стихотворению в год, и то не во всякий. Сельвинский перепевает достижения «Улялаевщины», сочиняя откровенно идиотский роман в стихах «Пушторг». Поэзия второй половины двадцатых уродливо деформируется — в этом уродстве есть свое очарование, как в изогнутой карельской березе, но болезнь есть болезнь, и поэзия обэриутов стоит чрезвычайно близко к безумию. Пользуясь приемами Хлебникова, она лишена главного в нем — хлебниковской утопии, устремленности в будущее: у обэриутов никакого будущего нет, и даже «Торжество земледелия» Заболоцкого по отношению к хлебниковским мечтам о переустройстве земшара откровенно пародийно, стих выдает это, хотя автор искренне пытается поверить в собственные фантазии.

Есть формы жизни, выживающие под немыслимым давлением: так выживает абсурд, так существует в нэповской России гротеск «Столбцов» и возникают мистерии Введенского, в которых все о смерти, — но лирическая поэзия в этом мире гибнет, и Маяковский перестал писать лирику вовсе не потому, что избрал не тот путь. Можно было любить советскую власть, а можно — ненавидеть, поэзия дышит, где хочет, она может вдохновляться коммунистическими утопиями, а может — утопией отдельного, частного существования, и вообще убеждения поэта играют тут последнюю роль. В атмосфере постоянного страха и унижения лирика не существует, и Маяковский здесь — лишь один из многих. Писать он не может исключительно потому, что каждый день приходят сообщения о новых арестах, посадках, публичных судах, разоблачениях, ограничениях — словом, обо всем том, что Маяковский ненавидит особенно глубоко и страстно, обо всем, чего он не переносит органически. Сказав Катаняну в марте 1930 года о том, что самое страшное в мире — судить и быть судимым, он выразил то, что составляет основу, тайную суть его личности, и в этом-то смысле он и остается поэтом прежде всего. Он может сколько угодно призывать к уничтожению врагов советской власти и даже лично участвовать в травле, как было в истории с Пильняком и Замятиным; он может писать гневные и довольно фальшивые тексты вроде «Господина народного артиста», но сами расправы — теперь уже физические — никогда не представлялись ему нормальным стилем государственного управления. Война — ладно, война все списывает, в войне рискуют обе стороны; но когда рядом с тобой постоянно работает государственный пресс, уничтожающий беззащитных и бесправных, — жизнь становится невозможна, а сама мысль о творчестве кощунственна.

Маяковский не перестал верить в советскую власть — думаю,

до конца; но ему стало нечем дышать. Он еще не связывает это напрямую с теми идеями, которые десять лет так самоубийственно защищал, но не может не видеть, что к десятилетнему своему юбилею эта революция, которая была единственным смыслом его жизни, пришла совершенно переродившейся. Ошибкой и непростительным упрощением было бы думать, что советская власть с самого своего рождения не занималась ничем, кроме репрессий; еще большая ошибка — думать, что репрессивный уклон начался с «года великого перелома», проклятого двадцать девятого. Главным содержанием всей второй половины двадцатых были именно расправы, суды, поиск новых врагов, — в сущности, утопия кончилась уже при появлении нэпа, но нэп позволял хотя бы дышать. После двадцать пятого дышать все труднее; насквозь проюбилеенный двадцать седьмой — год окончательного прощания с иллюзиями. Все попытки оправдать происходящее ни к чему не приводят, как бессмысленно во время дождя кричать о благотворности холодных обливаний: все равно мокро. Маяковский не может писать потому, что не может дышать. Истинное его завещание — не мертвый, жестяной «Во весь голос», а «Хорошо». И смысл названия этой поэмы совершенно очевиден — ведь первоначально Маяковский назвал ее «Октябрь», но потом выбрал другое название с другим смыслом. «Хорошо» — предсмертное благословение Блока, о чем Маяковский писал в некрологе: «Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: «Нравится?» — «Хорошо», — сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли».

Поэма Маяковского — такое же предсмертное «Хорошо», сказанное у Детского подъезда. Только не «библиотеку сожгли», а революцию убили, а так — все хорошо.

Аналогий и параллелей с «Двенадцатью» тут множество, но главная — амбивалентное отношение к эпохе, в которой прекрасное сочетается со зверским. Никогда, нигде больше Маяковский не был так откровенен в описании собственной трагедии: «Хорошо» — поэма жестокая, в ней славословия революции, — немногочисленные, кстати, и не слишком громкие, — сочетаются с редким по объективности рассказом о жестокости и мрачности эпохи. Больше того: в ней есть и тоска по «сожженным библиотекам», и предсмертное благословение новым временам, в которых автор уже себя не видит; девятнадцатая главка в этом смысле, пожалуй, лишняя, но образцовая ее фальшь показательна; да, таков голос новой эпохи.

27 июня 1926 года в Одессе произошло одно из самых важных и приятных знакомств в жизни Маяковского. Перед выступлением во Дворце моряка он нервно ходил по сцене, по обыкновению катая папиросу во рту. Билеты продавались вяло. За полчаса до выступления к нему подошел невысокий, отменно вежливый молодой человек лет тридцати:

— В Одессе говорят, вы собираетесь в Крым?

— Правильно говорят, собираюсь.

— Не хотите выступить там?

— Кто там пойдет меня слушать, если я здесь зала не собрал?

— Мне кажется, на курортах обязательно будут слушать. Дело не в вас, а в неправильной организации.

— А вы что, беретесь организовать правильно?

— Мне кажется, я мог бы…

— Хорошо. Завтра ровно в час приходите ко мне в Лондонскую. Не опаздывайте.

Так в его жизни появился человек, с которым он, пожалуй, в конце двадцатых провел больше всего времени — больше, чем с любым писателем, и уж никак не меньше, чем с Бриками. Организатором его выступлений и спутником в бесконечных разъездах стал Павел Лавут, увековеченный в шестнадцатой главе «Хорошо» и написавший о Маяковском едва ли не самые доброжелательные и достоверные мемуары — «Маяковский ездит по Союзу».

В двадцать шестом Лавуту было двадцать восемь, он успел попробовать себя как драматический актер в Харькове и Одессе, выступал как чтец-декламатор и даже пел — кому, как не ему, было оценить артистизм Маяковского на эстраде? В театральной его карьере случилась пауза, и он решил попробовать себя как импресарио. Маяковский ухватился за его предложение не только потому, что откровенно злился на дурную организацию вечеров, не только потому, что эти вечера были для него единственным, помимо гонораров за стихи, источником регулярного дохода, — но и потому, что в это время насущнейшей необходимостью для него становится беспрерывная езда. Это способ забыть о кризисе, оправдать собственное существование — вот, езжу, работаю, занят, слушают, аплодируют! — а заодно замена движения вглубь беспрестанным расширением гастрольных маршрутов: вместо литературного движения — транспортное, но чтобы заглушить отчаяние, и это годится. В Крым Маяковский отправился вместе с Лавутом, исполнявшим обязанности его гастрольного директора, литературного секретаря, а по сути — и психоаналитика. С ним он проехал весь юг страны и всю среднюю Россию, с ним разговаривал, обедал, играл в карты в бесконечных поездах, с

ним был откровенен, как ни с кем, — поскольку именно попутчику, часто случайному, мы готовы выболтать всю жизнь. С Лавутом ему действительно повезло — прежде всего потому, что Лавут был действительно очень хороший человек: обязательный и точный работник, идеальный организатор, тактичный друг. Маяковский в последние годы тосковал не столько по отцовству, сколько по чувству старшинства, по младшему другу, которому можно было бы рассказывать о собственной юности, с иронической назидательностью давать советы, опекать его, избавляться с ним от груза воспоминаний, которые любого начинают давить годам к тридцати пяти, — а расскажешь, и легче; ему нужен был именно младший собеседник, поскольку ровеснику всего не расскажешь, и вдобавок у ровесника свои беды сходной природы. У Маяковского не было наследника и школы — в ЛЕФе он первый среди равных, не более. Отсюда его забота о молодом одессите Семене Кирсанове, которому дозволялось и трунить над благодетелем, и задирать его — в точности как Маугли задирает Балу; и дружба со Львом Кассилем, начинающим журналистом и детским прозаиком. Кирсанов впоследствии рассорится с Маяковским после его вступления в РАПП, напишет стихи о том, что хотел бы соскрести с руки следы его рукопожатий, а четыре месяца спустя будет истерически рыдать на его похоронах; Кассиля Маяковский сам отстранит, разочаровавшись («Он должен мне за папиросами бегать, а он на выставке гвоздя не вбил!»). Лавут останется при нем до конца, их отношения не будут омрачены ни одной вспышкой раздражения со стороны Маяковского, и даже вежливый, но твердый антрепренерский нажим, — когда усталый Маяковский хотел отменить выступление, а билеты уже были распроданы, — всегда Лавуту прощался. Дело, вероятно, было в том, что дружба литераторов рано или поздно всегда омрачается борьбой тщеславий — а Лавут любил Маяковского с идеальным бескорыстием, без тени соперничества. Вообще отношения с творцами из других цехов — композиторами, художниками, артистами — складывались у Маяковского лучше, чем ревнивые дружбы с коллегами: тут не было конкуренции — чистое взаимное уважение мастеров.

Лавут действительно наладил творческие вечера — бегал по местным редакциям, давал рекламу, вместе с Маяковским рисовал афиши; дело у них пошло. Характернейшая деталь: Лавут предложил подписать со своим подопечным договор. Тот решительно отказался, и все их деловые отношения четыре года держались на честном слове. «Если подпишу договор — могу нарушить, а устно — не подведу никогда». Эту реплику Лавут

цитирует в воспоминаниях, и Маяковский узнается в ней безошибочно.

…В Крыму поэта ждал скандал: Лавут впоследствии считал доброй приметой именно то, что совместная их работа началась с неудачи, дальше все пошло безупречно. Выступление в Севастополе организовывали члены Международной организации помощи борцам революции Медяник и Кулаков, от которых в истории остались только фамилии в записной книжке Маяковского. Организовали плохо, публики в большом зале клуба имени Шмидта набралось не больше сотни человек, организаторы сослались на жадность и «рвачество» Маяковского, в зале начались топот и свист, и публика устремилась на выход. В фойе, пытаясь их остановить, Маяковский вскочил на стол и, размахивая палкой, перекрикивал шум: он не требует гонорара, он готов выступить бесплатно! Никто его слушать не хотел. Ночь он провел без сна, а утром отправился в райком, где убедительно нажаловался на организаторов, привлекая Лавута в свидетели; больше того — отправил письма в «Маяк коммуны» и «Красный черноморец». Райком взял сторону Маяковского — да и мудрено было не взять: какое рвачество, когда он готов был читать бесплатно в полупустом зале? Характерна тут его щепетильность: кому какое дело до сорванного провинциального концерта? Нет, он через газеты извиняется перед теми, кто купил билет, и разоблачает сорвавших лекцию. Не то пойдут сплетни о «рвачестве» — а сплетни он ненавидел еще больше, чем питье из чужого стакана.

Дальше Лавут взял дело в свои руки, и до конца жизни Маяковский уже не прекращал «менестрелить», как называл он езду с докладами и вечерами. В Серебряном веке писательские турне были обычной практикой, но в двадцатые такое мог себе позволить один Маяковский — и не потому, что у него был грамотный помощник, а потому, что никто другой не собрал бы зала. Отношения у них с Лавутом были необыкновенно трогательные — как у старшего брата с младшим; Лавут тактично сохранял дистанцию, не панибратствовал, не пытался назойливыми шутками отвлечь Маяковского от мрачных мыслей — и тот платил ему самой искренней привязанностью. Некоторые эпизоды трогательнее, чем любовная сцена: 7 августа 1929 года, в Мисхоре, в гостинице «Марино» Лавута настигла печеночная колика. «Я едва двигался. Он довел меня до лестницы, взял на руки, донес до самой постели и, как бы извиняясь, прошептал:

— Теперь пришла моя очередь поухаживать».

Лавуту он надписал «Хорошо», оформив надпись в виде типичной афиши для собственного выступления: вместо лозунгов

к докладу выписал города, где они вместе побывали, а в центре нарисовал цветочек. Лавут спросил, что сей цветочек означает.

— Цветочки всегда говорят о хорошем и симпатичном, цветочек закрепляет, обещает и обобщает.

Оно, конечно, совместные путешествия — особенно командировки — всегда сближают, но только по истории его дружбы с Лавутом видно, как ценил он хорошее отношение и как на него отвечал. Шкловский вспоминает, как он напевал под нос: «У коровы есть гнездо, у верблюда дети, у меня же никого, никого на свете!» Невыносима, вероятно, была его тоска по счастливой семье, какую он застал в первые годы жизни, тоска по семейственности вообще, — и можно представить, каким бы он был отцом! Я даже думаю, в какой-то момент воспитание ребенка, фанатичная забота о нем сделались бы для него важнее жены, как бывает со многими одинокими, трудными в общении людьми: иные старые партийцы так делали — не женились, потому что семейного быта с ними не вынесла бы ни одна женщина, а усыновляли ребенка и всю душу вкладывали в его воспитание. Такой персонаж, списанный с Арона Сольца, описан у Трифонова в «Исчезновении» под именем Давида Шварца, да и мало ли их было! Маяковский считается отцом двоих детей — Глеба-Никиты Лавинского (1921–1986), родство с которым ничем не доказывается, кроме исключительного внешнего сходства и семейной легенды, вполне, впрочем, правдоподобной, — и Патриции Джонс; с обоими ему почти не удавалось видеться. Глеб-Никита (его так назвали потому, что отец и мать не сошлись насчет имени, так что в паспорте записали оба) вспоминает, как Маяковский зашел к ним, вынес его на балкон, тот испугался — высоко, — а поэт ему говорил, успокаивая: ты вниз не смотри, ты вверх смотри, тогда не страшно! А как он растил бы дочь, как дрожал бы над ней! Ух, случись у нее ухажер — плохо было бы тому человеку. А как он растил бы сына, как учил бы его живописи, показывал бы, как растирать краски, «я дал бы вам жиркость и сукна» — хорошо было бы тому человеку! Но за всю его жизнь нашелся всего один человек, способный выносить его и заботиться о нем много суток подряд, и это был Павел Лавут.

— Вы не против, если я вас упомяну в «Хорошо»? «Мне рассказывал грустный еврей Павел Ильич Лавут».

— Что еврей — ладно, но почему грустный?

— А как иначе? Хотите «Знакомый»? Но знакомых много… Может, «тихий»?

На «тихого» Лавут согласился, хотя дрался, как лев, когда Маяковского пытались оскорбить, не выполняли условий договора, плохо встречали, не верили, что он болен, и присылали

врача, дабы убедиться, что выступление отменяется из-за гриппа, а не из-за капризов… Маяковскому еще приходилось его урезонивать — «тихий еврей» преображался и только что ногами не топал.

…Аудитория, которую он собирал, далеко не всегда была благожелательна — и чем дальше, тем агрессивнее (начиная с двадцать девятого он уже не столько рассказывает и читает, сколько отбивается; на вечерах начинается прямое хамство, беспрерывные вопросы о зарплате, упреки в «непонятности» и литературном хулиганстве — часто в тех же самых городах, где за год до того его принимали восторженно). Часть записок сохранилась в архиве Маяковского — всего он собрал порядка двадцати тысяч, думая написать публицистическую книгу «Универсальный ответ». Потом к этому замыслу охладел — поняв, видно, что дураков не убедишь, а публикация записок от умных будет выглядеть хвастовством; подобную книгу выпустил в 1929 году Михаил Зощенко — «Письма к писателю» — и горько в ней раскаивался, ибо получилось, что он собственного читателя выставил идиотом. Между тем цель у него была самая простая — показать, что его стиль не выдумка, что новая страна в самом деле так говорит и пишет. То ли Маяковскому не захотелось повторять зощенковский ход, то ли публикация записок в самом деле шла бы вразрез с его любимой мыслью о том, что аудитория культурно растет: духовные потребности должны якобы увеличиваться по мере удовлетворения материальных… Но то, о чем его спрашивают в конце двадцатых, уже не просто глупо, а оскорбительно: «А скажи-ка, гадина, сколько тебе дадено?»; «Что вы хотели сказать тем, что выступаете без пиджака?»; «Маяковский, почему вы все хвалите себя?» И отвечать остроумно на этот бред уже попросту невозможно — как известно, труднее и бессмысленнее всего доказывать очевидное. «Почему провалился «Клоп»?» («Клоп», в отличие от «Бани», не проваливался ни в одной постановке.) «Голос ваш сочен, только противен на вкус, потому-то я в Сочи вами не увлекусь». «Ваш доклад — не лекция, а приятное времяпрепровождение» (этим курортникам, вероятно, хотелось чего-нибудь уныло-познавательного, было бы ощущение, что культурно выросли).

Со временем выступления из любимого заработка и лучшего способа проверки новых текстов превратились в пытку, и Маяковский начал отказываться от приглашений, чего раньше почти не бывало; однако двадцать седьмой — пик его гастрольной активности, и на первых порах это новое средство помогало. В октябре двадцать шестого они успешно проехали Харьков (дважды), Киев, Полтаву, Днепропетровск, в ноябре —

Воронеж, Ростов (с заездом в Таганрог), Новочеркасск и Краснодар, где собирали в клубах полные аудитории на лекции «Мое открытие Америки» и «Поп или мастер?». В двадцать седьмом Лавуту уже казалось, что дома Маяковский бывает только случайно, а настоящее его место жительства — железнодорожный вагон. И точно — в Москве он теперь появляется эпизодически. В январе Луначарский выдает ему командировочное удостоверение для лекций в Поволжье, Закавказье и на Кавказе. Лекционный календарь Маяковского поражает воображение: двужильность, да и только.

17— 18 января — три выступления в Нижнем Новгороде (доклады «Лицо левой литературы» и «Идем путешествовать», во втором отделении чтение американских стихов и ответ на записки, плюс разговор с литературной группой «Молодая гвардия»).

20—22 января — четыре выступления в Казани.

24 января — Пенза (два доклада, между ними у себя в гостинице принимает набившихся в номер рабкоров, общим числом до 50).

26— 27 января — Самара.

29—30 января — Саратов.

18 февраля (в Москве прожил меньше месяца) — лекционная поездка на юг:

18 февраля — Тула.

19—20 февраля — Курск.

22—23 февраля — Харьков (три выступления).

24—27 февраля — Киев (три выступления).

28 февраля — еще один вечер в Харькове.

24 марта (меньше месяца в Москве) — лекционная поездка на запад.

25 марта — Смоленск.

26 марта — Витебск.

27— 29 марта — Минск (четыре выступления).

15 апреля (после двух недель в Москве) — заграничное турне:

16—17 апреля — Варшава.

18— 28 апреля — Прага (два выступления).

29 апреля — 9 мая — Париж (два выступления; во время вечера в кафе «Вольтер», где он уже читал в ноябре прошлого года и где его приветствовала Цветаева, эмиграция пытается сорвать вечер, но Маяковский почти без напряжения перекрикивает гвалт).

10—12 мая — Берлин.

12—19 мая — Варшава.

12 июня (после месяца в Москве) — вечер в Твери.

14 июня — вечер в Ленинграде.

23 июля получает у Луначарского командировку для поездки на юг: Украина и Кавказ.

25 июля — Харьков.

27 июля — Луганск.

29 июля — Донецк.

31 июля — Харьков.

2— 4 августа — Севастополь, оттуда — Ялта, Алушта, Гурзуф, Алупка, Евпатория, Симферополь, Ливадия, Симеиз, снова Ялта — всего до 31 августа 18 выступлений.

3— 6 сентября — Кисловодск, Пятигорск (Железноводск пришлось отменить — Маяковский заболел-таки и три дня отлеживался). 11 сентября — Ессентуки, 13 — Кисловодск.

16 ноября (долгая пауза вызвана участием в торжествах по случаю десятилетия Октября; «Хорошо» он в это время читает больше двадцати раз — целиком и в отрывках). Луначарский вновь выдает ему удостоверение, на этот раз для гастролей с чтением «Хорошо», и 20 ноября Маяковский выезжает сперва на Украину, потом на Кавказ и в Закавказье.

21—22 ноября — Харьков.

23 ноября — Ростов.

24—27 ноября — Новочеркасск (три выступления).

28 ноября — Нахичевань.

30 ноября — Армавир.

4— 7 декабря — Баку (семь выступлений, два из них в цехах, где приходится перекрикивать трансмиссию).

9—16 декабря — Тифлис (шесть выступлений).

Ну и что это такое? Зачем это?

Понятно бы еще, если бы из чистой корысти, — но большая часть или по крайней мере половина этих выступлений происходит совершенно бесплатно, в порядке популяризации ЛЕФа либо ради культурного просвещения масс: он читает на заводах, взбираясь на станки, во время обеденных перерывов. Можно допустить, что эти поездки дают ему новый материал для творчества, — но не дают, вот в чем проблема; стихотворение «По городам Союза», — которое набрали в «Известиях», но забраковали и напечатали в результате в «Молодой гвардии», — далеко не лучшее у него, и большинство стихов, написанных в этих поездках, ничего не добавляют к тому, что он об этих же местах писал раньше. Сравним «Баку» 1923 года — с его почти эротическим образом города, по которому «машинами вздыхают миллионы поршней и колес, поцелуют и опять целуют, не стихая, маслом, нефтью, тихо и взасос», — и диптих 1927 года о том же Баку, о мистере Детердинге, который подбирается к нашей нефти.

Генри Детердинг, конечно, был неприятный человек, но зачем же стихи писать? Все отчеты Маяковского о поездках — дежурные отписки, людей не видно, названы самые общие приметы мелькомпосещенных городов, и в конце каждого вечера приходится отвечать на одни и те же записки. «Массам непонятно». Кому непонятно, товарищи? Поднимите руку! Поднимаются две руки. Кому понятно? Лес рук. Все ясно. «Маяковский, после вашей смерти вас никто не будет читать». Что-то почерк знакомый. У вас нет родственников в Гомеле? Меня там об этом уже спрашивали. Зайдите через сто лет, поговорим.

Да, он видит рабкоров — но все эти рабкоры пишут плохие стихи, читают ему, он всем советует не перепевать старое, а писать по-своему, и лучше бы у поэта оставалась рабочая профессия, а то он от жизни оторвется, — и ни одной поэтической дружбы у него не завязывается, и ни одного нового имени он из этих командировок не привозит. Лавут однажды решил подслушать, что говорят расходящиеся зрители. Говорили в основном три вещи: 1. «Ну и голосина!» 2. «Какой нахал!» 3. «Чешет-то, чешет — без запинки!» Маяк хмуро выслушал, бросил: «Ладно. Ругня — это шлак. Главное, что ходят, слушают, думают». Но эстрада коварна именно тем, что ходить-то они ходят, а вот серьезное, — действительно заставляющее думать и расти, — им не очень-то прочтешь, зал заскучает, да и не всякую поэзию поймешь со слуха. Чаще других он читает «Есенину», «Горькому», «Нетте» — стихи компромиссные, где есть и плакатность, и глубина; но лирику там не прочтешь, а главное — ее в таком ритме не напишешь. Если бы он просто ездил, «дивясь божественным природы красотам», — это при определенном темпераменте еще может быть творческим стимулом; но если каждый день по два-три раза собирать аудиторию, удерживать ее внимание, повторять собственные тезисы или отвечать на вопросы, большей частью глупые, вроде «что такое рифма», — попросту не успеваешь заметить города, раскинувшегося вокруг. Да еще и холод, как в Нижнем, когда он едва собрал треть Гостеатра («Зато каждый — на вес золота!» — сомнительное утешение для себя и публики). Да жара, как в Луганске, когда не выдержала даже его железная самодисциплина и он попросил Лавута перенести выступление на осень, но тот оказался непоколебим. Да поезда, вечно опаздывающие, да гостиницы, в которых он один, да вопросы: «Сколько вы зарабатываете докладами» или «На чьи деньги вы ездите в Париж?» — на что следует гениально-злобный ответ:

— На ваши!

В чем смысл этой лихорадочной активности? Не думает же он

в самом деле, что научит всех поголовно слушателей понимать стихи? Да и что ему толку от их понимания — неужели это приблизит их к идеальному советскому гражданину? Может, идеальному-то гражданину и не нужны никакие стихи? Лавут назвал 1927 год «болдинским», — но в этом году не написано ни одного стихотворения, которое не стыдно было бы включить в «Избранное». Зато — страшное количество газетной халтуры. Исключение, конечно, — «Хорошо», вещь неровная, но местами блистательная; но неужели он хуже справился бы с ней в Москве?

Есть три возможных объяснения этим бешеным разъездам. Первое и самое очевидное — подмена внутренних перемен внешними, о чем тут уже говорилось; вместо того чтобы «глубже забирать в себя земляным буравом», как Пастернак советует Табидзе, — он бесконечно расширяет ареал своей деятельности, но никак не меняет ее по сути. Правда, он надеется освоить в искусстве новые территории — «драму», «роман», — но не пишет в итоге ни драмы, ни романа. И не потому он отказывается их писать, что ему некогда, что все время отнимают поездки и т. д., — а потому, наоборот, он ездит, что не хочет и не может написать ни драмы, ни романа. Об их замыслах мы в свой черед расскажем, горько пожалев о неосуществленности двух больших вещей, которые могли бы его спасти.

Меньше всего хочется допускать, что Маяковским двигали материальные стимулы. Да, на нескольких вечерах, огрызаясь, он объяснил, что работа поэта должна высоко оцениваться, что он не может всю жизнь выступать бесплатно, что у него должен быть критерий собственной полезности — а таким критерием выступают сборы; но мы знаем, что Маяковский всегда предпочитал выступить бесплатно или задешево, нежели наносить урон собственной репутации, подставляясь под упреки в «рвачестве». Проще предположить, что дорога гипнотизирует Маяковского, отвлекает от мыслей о тупике, в который зашла не только его собственная жизнь, — это бы полбеды, — а вся страна, которая об этом уже догадалась. И весьма возможно, что именно в этих поездках Маяковский бессознательно ищет ответа — а вдруг не тупик, а вдруг Москва еще не вся страна и вокруг нее все иначе? Вдруг где-то есть прекрасная молодежь и настоящий читатель? Ужасно видеть, что до этого читателя, — который действительно есть и ходит на его вечера, — попросту еще не добралось то, что уже так заметно в Москве: разочарование, озлобленность, скука.

Вторая версия — бездомность, безбытность: если уж вести бивуачную жизнь — то в дороге, зарабатывая при этом деньги, а не в собственном выстуженном гнезде. В Москве Маяковский уже

совершенно не дома, Брики живут собственной жизнью и, кажется, с облегчением воспринимают его отлучки; у Лили Юрьевны заканчивается роман с режиссером Львом Кулешовым и намечается новый — с красным командиром Виталием Примаковым, впоследствии военным атташе в Афганистане и Японии. Друзья частью отошли от него, как Пастернак, частью надоели ему самому; в наступлении полного литературного одиночества он признавался еще в «Юбилейном». Московские нравы — и литературные, и партийные, и даже газетные — нравятся ему все меньше: поездки становятся бегством от тоски. В Москве ему буквально нечего делать — отсюда и постоянные требования к редакциям: давайте задания! Передавайте письма — буду переделывать в фельетоны! Маяковский не выносит праздности — отсюда фанатичная, превышающая всякую необходимость работа в «Окнах РОСТА»: если он не участвует в великом деле или хотя бы не занят каждую минуту — подступает собственный внутренний хаос, некуда деваться. В Москве он сейчас не нужен, или по крайней мере там нет ни одного проекта, способного его всерьез воодушевить и занять все его время. Поездки — новые «Окна», новая попытка отвлечься от себя. Раньше спасала лирика — но лирику он сейчас писать не может: воздух не тот. Мандельштам ведь тоже не только ради заработка возится с рабкорами в «Московском комсомольце». Невротик должен быть занят постоянно — иначе он сойдет с ума.

Есть, однако, и третья возможная причина. Маяковский много ездил с футуристами, но это было 13–14 лет назад, и страны он тогда толком не видел, потому что в этом возрасте все еще заслоняют собственная личность, собственные желания и кризисы. Возможно, он примеряет теперь новые варианты судьбы; возможно, он присматривает территорию, где начнет все заново или спрячется от расправ, которые надвигаются все неумолимее. Вот, есть Тифлис, где все его любят, где двое молодых любителей поэзии всерьез подрались, споря о нем, — и только выкриком по-грузински он смог остановить драку. Вот Казань, город его первого гастрольного успеха и нынешнего триумфа: ему всё в Казани нравится — и публика, и гостиница, и журналисты… Вот, в конце концов, Вятка, где его встречали как героя: «Такой маленький город — а столько удовольствия!» Почему бы не предположить, что он ищет новую точку опоры: Лавут вспоминает, с каким жадным интересом он всматривался в лица, как заговаривал с девушками — шутка ли, ему всего 34, ничто не потеряно, вон встретилась им в вагоне до Владимира необычайно миловидная особа, оказавшаяся учительницей, звать Елизавета Фролова, но поэта Маяковского не знает. Любит поэта Есенина.

Позвал на выступление. Пошли потом гулять при луне с ней и с ее сестрой. «Интересная девушка. Жаль, что малоопытна, наивной выглядит»… Разве так говорят о девушке, которую хотят просто разагитировать, чтобы любила Маяковского вместо Есенина? Нет, тут еще один несбывшийся вариант. И не факт, что он намеревался перетащить новую возлюбленную в Москву: весьма вероятно, что он всерьез прикидывал радикальную перемену. Чем Тифлис не город для жизни и работы? Писать в газету и здесь можно, да, может, он и нужнее тут, чем в Москве… А Украина? А Крым, куда он стремится каждое лето? Ни один из этих планов не сбылся, но переехать в Грузию или в Казань — вариант куда более приемлемый, чем бегство за границу, о котором он тоже временами думал.

Но именно в этих поездках, кажется, он понял, что убегать некуда — сколько ни езди, а все свое носишь с собой.

3

Осенью двадцать седьмого Маяковскому пришлось пережить прямое нападение — первое в череде разгромных и откровенно оскорбительных статей, которые в последние годы появлялись чуть не ежемесячно. Речь о книге Георгия Шенгели «Маяковский во весь рост» — Вадим Перельмутер полагает, что название «Во весь голос» было полемическим ответом на нее. Это не исключено, странно другое — что Маяковский в поэме-завещании, которую задумывал и писал как прощальную, счел нужным реагировать на брошюру трехлетней давности и сомнительного качества. Преувеличенная реакция на критику часто считается признаком творческого кризиса: когда у поэта нет достаточных оснований для самоуважения, нет уверенности в собственной эстетической правоте — он болезненно зависит от чужого мнения. Боюсь, однако, что здесь случай иной: именно статья Шенгели обозначает перелом в отношении к Маяковскому — начало травли не только литературной (к этому ему не привыкать), но государственной. Мысль о собственной неуместности, о расхождении его пути с путями государства и страны отныне становится неизменной спутницей, сумрачным фоном его жизни.

Некоторые искренне пытаются защитить Шенгели, доказывая, что он отважно выступил против государственного, бронзового поэта Маяковского, защищая от него ценности культуры. Это утверждение не выдерживает никакой критики — Шенгели как раз и обрушился на Маяковского с государственных позиций,

критиковал его от имени марксизма, а на деле от лица того самого неоконсерватизма, который во второй половине двадцатых становится основой советской культурной политики. Представлять дело так, будто Маяковский и ЛЕФ находятся в это время под государственной защитой, — значит не представлять «великого перелома», который и был политическим и эстетическим содержанием 1927–1929 годов. Маяковский в это время — неприятное напоминание о футуризме, о радикализме, о великих утопических планах — от мировой революции до упразднения государства; на первый план постепенно выходят как раз те, кто революцию принимал настороженно, а эстетическую новизну отвергал вообще, прикрываясь лозунгом «Массам непонятно». Именно этой публике отвечает Маяковский на каждом выступлении 1927 года — по воспоминаниям Лавута и свидетельствам журналистов — спрашивая у рабочей или студенческой аудитории: понятно? понятно ведь?! Всем всё понятно, читайте еще! Эстетический консерватизм советской власти был Маяковскому отлично известен еще с тех пор, как Ленин в записке Луначарскому разругал «150 000 000». Но Ленин хоть в этой области не абсолютизировал своих мнений, оговариваясь: «Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики…» После Ленина подобных оговорок не было: требование доступности сделалось основным, молодые погромщики из РАППа с безошибочным чутьем набрасывались на всё сколько-нибудь живое, и хотя «насчет политики» Маяковский в это время вполне безупречен и постоянно требует, чтобы им руководили сверху, — его постоянно выдает голос. Этот голос уже непростителен, и книга Шенгели ясно дала Маяковскому это понять. В конце концов, кто такой Шенгели? — его место в советской иерархии ничтожно; но в самом тоне его книги уже чувствуется уверенность «право имущего». Это же чувствовалось потом у Тальникова, набросившегося на Маяковского в «Красной нови». Говорит новая власть, пока еще не оформившаяся, но уже понимающая: близкое будущее — за ней. Скоро будут оправданы, а затем и прикормлены все, кого ниспровергал Маяковский. В литературоведении начинаются господство марксистской цитаты и пресловутый социологический подход — почему Шенгели и заклеймил Маяковского «люмпен-мещанином», не снисходя до собственно литературных классификаций. «Маяковский во весь рост» — откровенное подталкивание падающего, этот камень стронул лавину, так что преувеличенная реакция главного героя вполне объяснима. Он начинает отругиваться, «отлаиваться» — это ему в принципе не слишком свойственно, мы привыкли видеть его в атаке, а не в обороне; но с двадцать седьмого ему

ясно — он тут уже не свой.

Справедливости ради заметим, что лефовцы и сам их вождь в смысле литературных нравов отнюдь не безупречны: Маяковскому нравилось солидаризироваться с властью во всякого рода травлях и проработках — не корысти ради, разумеется, а в жажде искреннего служения. Но от этого его участие в травлях Замятина, Пильняка, Полонского, Шаляпина — в полном сознании своей государственной правоты — ничуть не аппетитнее. Неудивительно, что его бьют его же оружием. Не следует лишь придавать Шенгели черты одинокого Давида, вызвавшего на бой титана-Голиафа: профессор отлично знал, что делает. Он никогда и ничем не поплатился за свою брошюру, если говорить именно о государственных расправах: личная-то биография, как мы знаем, непоправимо портилась почти у всех, кто так или иначе, прижизненно или посмертно чернил Маяковского. Но если не считать долгого прижизненного непечатания (и то в качестве переводчика он издавался регулярно), Шенгели прожил вполне благополучную жизнь, даром что его антигерой был объявлен «лучшим, талантливейшим». И Тальникову тоже ничего не было. И вообще никто из литературных оппонентов Маяковского, клеймивших его в конце двадцатых, не пострадал в тридцатые. И что вовсе уж удивительно — крупные поэты, даже полностью противоположные Маяковскому по эстетике и мировоззрению (Мандельштам, Ахматова, Цветаева), слова худого в это время о нем не говорят: чувствуют уязвимость и сочувствуют ей.

Скажем коротко о Шенгели — персонаж интересный и поэт незаурядный: он старше Маяковского на год, тоже южанин (родом из Керчи), впервые с ним встретился во время крымских гастролей футуристов в 1914 году, контакта не получилось (сдружился только с Северянином и состоял с ним в переписке после эмиграции последнего). В 1919 году был комиссаром искусств в Севастополе, после прихода белых бежал. С 1921-го преподавал стиховедение в Москве, и Маяковский — опять-таки напомним ради справедливости — неоднократно и грубо задирал его: «Среди ученых шеренг еле-еле в русском стихе разбирался Шенгели» — это ведь еще лето 1926 года, «Как делать стихи». Профессорский, строго формальный — не формалистский, не опоязовский! — подход Шенгели к русскому стиху, сама идея обучать поэтов, давая им ремесленный навык, — всё это Маяковскому глубоко враждебно. Статья «Как делать стихи» как раз и есть попытка защитить поэзию от ремесленного подхода, показать, что делается она не из «Трактата о русском стихе», а из навязчивых идей, любовных уговоров, снов и обмолвок; никакой

апологии стихотворной техники в статье Маяковского нет — там скорее анализ собственного опыта по уходу от штампа, от соблазнов первого решения и формальной гладкости. У Шенгели были основания обижаться, но приложить так, как Маяковский, — он не умел. Пришлось писать очередной «трактат о русском стихе».

Главной мишенью Маяковского была многократно переиздававшаяся и весьма популярная в конце двадцатых книга Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы» (1927). Ей вообще повезло в советской сатире — Ильф и Петров поизмывались над ней в «Теленке», в остаповском руководстве для журналистов, командированных на строительство «шайтан-арбы». Разумеется, Шенгели писал эту книгу для пролетариев, желавших овладеть литературной техникой, — и только; но Маяковский увидел в ней профанацию и был в этом глубоко прав. Шенгели воспитывает не поэта, а графомана — и что всего печальнее, графомана технически вооруженного; ярость Маяковского — понятная ярость поэта, на чью территорию нагло вторгается ремесленник. Но это — поле теоретических разногласий. Что касается Шенгели-поэта — не берем в расчет его ранние сочинения «Розы с кладбища», «Зеркала потускневшие» и «Лебеди закатные» — поэт он хороший, есть пара вещей перворазрядных; скажем, стихотворение «Жизнь» 1943 года, которое рекомендуем всем интересующимся, или повесть в стихах «Повар бази-левса», написанная пушкинским западнославянским нерифмованным дольником. С Маяковским он, разумеется, несопоставим ни при какой погоде — да и не стремился к этому, даром что в двадцатилетием возрасте искренне считал себя футуристом и читал о нем в родной Керчи апологетические лекции. Мандельштам с ним не то чтобы дружил, но общался, хоть и свысока («Кто Маяковского гонитель / И полномочный представитель / Персидского сатрапа Лахути? / Шенгели, Господи прости, — / Российских ямбов керченский смотритель» — это как раз в его огород). Липкину он говорил: «Каким прекрасным поэтом мог бы быть Георгий Аркадьевич, если бы умел слушать ритм! Размеры ничьи, размеры Божьи, а ритм дается только поэту».

Шенгели вообще был вполне советским поэтом, и если не считать признания: «Я горестно люблю сороковые годы» — где проводится глубоко спрятанная параллель между концом сталинской эпохи и николаевским «мрачным семилетием», — никакого инакомыслия мы у него не заметим. Молчу уже о книге, состоявшей из пятнадцати поэм о Сталине, — столь восторженных, что их заблокировал сам герой, компенсировав автору эту неудачу выпуском его увесистого «Избранного». Если

оставить в стороне любую политику — получим трагический и по-своему обаятельный образ безусловно одаренного, любующегося собой — но тоже обаятельно, иронично, по-северянински, — слишком пристрастного к эффектной фразе и цветистому образу поэта второго-третьего ряда, чересчур академичного переводчика и глубоко вторичного стиховеда, искренне молящегося на Брюсова (называл его вторым русским поэтом после Пушкина). Шенгели кокетлив даже в отчаянии — есть пара стихов сороковых годов на грани священного безумия, но никогда за гранью. Судьба — не приведи бог, хотя по советским меркам благополучная; тем обиднее, что он мог быть крупным поэтом, это чувствуется, дар несомненен, — но не хватает именно того, что он не прощает Маяковскому. Отсутствует бесстыдное, лезущее в глаза, не упрятываемое ни под какие лозунги собственное «я» — за культ этого «я» Маяковскому и достается в статье больше всего.

Статья вообще глупая, не стоило бы и заморачиваться, — но показательна именно как смена парадигмы. Раньше Маяковского критиковали с позиций чистого искусства — теперь его анализируют строго социологически, в классовом аспекте. «В основном футуризм — антикультурен и реакционен… <…> хотя бы он был исторически неизбежным этапом. Проституция тоже покуда неизбежна и всемирна; из этого не следует, что она — благо». «Прекрасный портрет люмпен-мещанина дан Достоевским в образе «Подростка» и отчасти в образе Раскольникова. Здесь и ненависть ко всем и всему, и «самолюбие, бешеное, исключительное», и мечта о Наполеоне, о Ротшильде, и в конце концов — неуверенность в своих силах, чувство собственной недостаточности». (Как будто всего этого нельзя сказать о любом впечатлительном подростке — и почти о любом большом поэте; как будто Раскольников имеет хоть какое-то отношение к мещанству, а с Долгоруковым не связаны заветные надежды Достоевского!) «Деклассированность — вот та почва, на которой взрастает и беспредметная революционность анархизма, и перманентный вызов хулигана, и животная жажда «развлечений», разъедающая вечернюю улицу. На этой же почве выросла вся эмоциональная напряженность дореволюционной поэзии Маяковского. И вся его враждебность к буржуазному укладу… <…> — только неврастеническое дребезжание люмпен-мещанской души».

Позвольте, это сказано и про финальную часть «Про это» — как раз про ту, где «Ненавижу это всё»? Декларация ненависти к быту и рутине — дребезжание мещанской души? Если автора не убеждает утопическая философия Маяковского — неужели ему звук, ритм, мощь этого текста ни о чем не говорят? В статье

Шенгели господствует тот же чистый РАПП — стремление свести все к классовой морали и непременно уличить в незнании марксизма: «Кажется, довольно твердо установлено марксизмом, что социалистическая революция — исторически необходима и неизбежна; история работает на нее. Зачем же «клячу истории» загонять?» (Потрясающая претензия: затем и загонять, что кляча, а революция, как известно из «Борьбы классов во Франции» того же Маркса, это локомотив.) «Пролетарий гораздо трезвей и проще смотрит на задачи нового строя. И не понимаю, как мог Маяковский не признаться самому себе в собственном бессилии изобразить с надлежащей отчетливостью то, что принесет с собою социалистический строй. В этой вещи («150 000 000». — *Д. Б.)* с удручающей наглядностью проявилась, во-первых, механичность, с какою Маяковским усвоена идеология пролетарской революции; во-вторых, крайнее упрощенство в понимании этой идеологии; в-третьих — та анархическая, люмпен-мещанская слабость творческой мысли, которая никогда не позволяла Маяковскому справиться с композиционной проблемой, уводя его в пустую декламатичность». Это о поэте, чьей сильнейшей стороной всегда была именно композиция, внутренняя организация большого поэтического пространства, система лейтмотивов, нарастание напряжения, — разумеется, для сторонника традиционного нарратива и «Облако», и «150 000 000» выглядят совершенной ересью, но не в 1927-м же году доспаривать споры о том, умеет ли Уитмен рифмовать, а Пикассо — рисовать! Но не в теоретических, а в идейных разногласиях тут вся прелесть: «А великие художники прошлого красуются у нас на стенах Эрмитажа и Третьяковской галереи, во дворцы, строенные Растрелли, совершаются экскурсии рабочих, музейный отдел Главнауки тщательно хранит «столики», подобные «столику Антуанетты», — и плохо придется тому, кто пожелает в махновском разгуле расковырять на этих столиках инкрустацию. Высокое искусство оказалось нужным для тех, кто был удален от всякого искусства, оказалось культурным фактором огромной мощности»…

Слышали? Плохо будет ниспровергателю. Ориентация на классическое наследие уловлена совершенно точно — где уж было Маяковскому так перестраиваться!

Дело не только в том, что поголовное омещанивание превращает Маяковского в объект насмешек, в мастодонта из прежней эпохи:

Рынок
требует
любовные стихозы.

Стихи о революции?
на кой они черт!

(«Не все то золото, что хозрасчет», 1927)

Дело в том, что это требование рынка находится в полном согласии с государственным курсом — забыть лучшие годы Маяковского, как будто их и не было; это не мещанин требует изячной жизни — это само партийное начальство недвусмысленно требует:

Певице,
балерине
хлоп да хлоп.
Чуть ли
не над ЦИКом
ножкой машет.
— Дескать,
уберите
левое барахло,
разные
ваши
левые марши.

Заказчик угадан совершенно верно — ЦИК и есть. И не в любви к классическому наследию тут дело, а в том, что омещанивание затронуло всех, что «изячной» жизни уже хочется именно партийцу, о чем Маяковский и орет беспрерывно — в «Бане», в сценарии «Долой жир!», в газетных памфлетах. Он напоминает о том, что изо всех сил стараются забыть, и сам никак не желает вливаться в новый быт — он может по приказу партии начать писать ямбом, но потолстеть, влезть в качалку, требовать гусика от Мусика не способен ни при какой погоде. Шенгели знал, когда ударить, — его брошюра стронула лавину. Мне возразят — и вполне справедливо, — что опять-таки сам Маяковский во дни военного коммунизма и позже не так еще громил генералов классики и сочувствующих; штука в том, что времена военного коммунизма были все-таки несколько благороднее времен Пьера Присыпкина, при котором зверство осталось прежним и даже, пожалуй, приросло, — а никакими идеалами уже не пахло. В двадцать седьмом и позже из больших городов точно так же высылали «бывших», безостановочно, без тени снисхождения работали суды, и «страх стучит на печатных

машинках» — это ведь у Мандельштама именно про рубеж двадцатых — тридцатых: в начале двадцатых Мандельштам уцелел и печатался, а в 1929-м его потащили к позорному столбу и фактически выбросили из литературы. Мещане безжалостнее любых красноармейцев, любых железных наркомов — и Троцкого схарчили так, что он даже не успел в очередной раз воззвать к сторонникам; никакой гуманизацией в двадцать седьмом не пахло — просто в список жертв добавились те, кто делал эту самую революцию. Никакой революции не надо. Цензура хлеще царской, а вместо золотой молодежи пролетарская, у которой любимый вид самоутверждения — харкать на асфальт либо плеваться семечками; это им не нужен «Левый марш», а вовсе не эстетам старой закалки. Это они пишут Маяковскому издевательские записки. Это они — новые хозяева жизни, и сколько ни езди по Союзу — их не просветишь.

В принципе лучшее, что есть в книге Шенгели, — это цитаты из Маяковского, пусть даже высокомерно переписанные в строчку, без пресловутой лесенки. Впечатление в точности такое, как от статьи Валентина Линева о поэзии Кончеева — «как будто голос скрипки заглушил болтовню патриархального кретина». Все тезисы об индивидуализме, грубости, глупости Маяковского опровергаются даже теми фрагментами, которые в подтверждение своих обвинений щедро приводит автор, — и читатель с облегчением хохочет над выводом Маяковского из «Гимна обеду»: «На слепую кишку хоть надень очки — кишка все равно б ничего не видела». О методологии Шенгели и его поэтическом вкусе легко судить по третьей главке его исследования, где он — не подумайте, без иронии, совершенно всерьез, Северянин ведь друг ему! — замечает: «В 16-м году… <…> оборончество, наступательство, идея «отечественной войны» и пр. стали испаряться из самых обывательских мозгов. Сейчас, вероятно, очень многие позабыли, что Игорь Северянин выступил тогда с циклом четких стихотворений «Стихи в ненастный день» <…> Северянин выступил в этих стихах решительным противником войны, призывал солдат к забастовке:

Ах, если б все сказали дружно:
Я не хочу! Мы не хотим!
И спрашивал о царе:
Кого б тогда он вел к расстрелу?
Ужели всех? Ужели всех?

«Стихи в ненастный день» появились в конце пятнадцатого года, раньше «Войны и мира» Когда всмотришься в поэму

Маяковского, видны прежде всего разительные его совпадения с Северянином».

Оно понятно, что Шенгели имеет целью лишний раз поссорить поэтов, поставив в пример Маяковскому кого же? — Северянина, которому он уступил титул «короля поэтов» в 1918 году (о чем автор заботливо оповещает читателя); но неужели он сам не слышит разницы между чириканьем Северянина — «Ах, если б все сказали дружно…» — и громом «Войны и мира»? Не слышит: «Эмоциональная зарядка финала вполне обща». Сказать такое можно было, лишь желая окончательно уничтожить Северянина, — и это у Шенгели получилось с блеском. Нельзя же параллельно цитировать: «Броненосцы провозят в тихие гавани всякого вздора яркие ворохи» и «Чтоб было весело и шумно, бесцельно в небеса стреляй!»

Зато Северянин — раньше. «Северянину принадлежит приоритет».

Все это рукоделие с претензией на научность, с тщательным подсчетом четырехударных строк в «Облаке» и трехударных в «Миллионах», нужно на самом деле, разумеется, не для того, чтобы побить Маяковского Северянином, а футуризм — классицизмом. Задача формулируется куда проще:

«Уже в семнадцатом году Маяковский не нашел для революции других слов, как:

…сбывается
Социалистов великая ересь.

До такой степени туманны и сбивчивы были его представления…»

Статья Шенгели — не поэтический разбор, а политическое обвинение (еще не донос, конечно, но близко к тому). Маяковский — не революционер, а анархист, не интернационалист, а примиренец, Маркса не читал… «Спрашивается: почему Маяковского кто-то считает поэтом революции? Неужели достаточно наклеить на футуристские хромые ходули разрозненные листки из «памятки пионера», чтобы считаться поэтом величайшего в истории социального сдвига?» Даже на заводе Маяковский ни разу не бывал: ««Тринадцатый апостол», «воспевающий машину и Англию», — ни разу не дал себе труда заглянуть на завод, не постарался показать себе воспеваемую машину в ее стальной плоти, в стальном ритме»… Это сказано о Маяковском, который в том же 1927 году выступает в заводских цехах, иногда перекрикивая конвейер, который нельзя останавливать. Впрочем, будем считать, что

Шенгели говорит здесь только о Маяковском дореволюционном, об авторе «Тринадцатого апостола». В этом случае налицо плагиат — Маяковский ведь уже ответил ему: «Может, я стихами выхлебаю дни, и не увидав токарного станка» («Про это», 1923). Но важен сам характер обвинения: от жизни далек, Маркса не читает, на заводах не бывает! «Бедный идеями, обладающий суженным кругозором, ипохондричный, неврастеничный, слабый мастер, — он, вне всяких сомнений, стоит ниже своей эпохи, и эпоха отвернется от него» — это уже приговор от лица современности, ни много ни мало; о будущем вообще речи нет. В будущее Маяковского не пустят.

Маяковский — у него-то слух безупречный — не может не услышать новой интонации. Шенгели никогда не позволил бы писать себе такое о первом поэте революции, если бы этот первый поэт уже не стоял под ударом, если бы он еще совпадал с главным вектором развития страны. Но совпадения уже нет — Маяковский это знает; его ответом и должна была стать поэма «Хорошо» — поэма, сочетающая блоковское восхищение с блоковским отчаянием.

4

Шкловский говорил о зрелом Маяковском: «Маяковский остановился и движется вдоль темы, вот почему ему нужна газета» (письмо Р. Якобсону от 23 ноября 1928 года). Это сказано в первую очередь про «Хорошо», и сказано, при всем почтении к критику, неверно. Просто тема «Хорошо» имеет к Октябрю столь же касательное отношение, сколь и к первоначальному авторскому замыслу поэмы об Октябре. «Хорошо» — поэма о том, как великое событие входит в частную жизнь и чем это кончается. Масштабных метаисторических обобщений, как в «Ленине», мы здесь не найдем. Герои каждой главки — конкретные люди, которых чаще всего жалко.

Известно из многих источников, что самой обидной была для Маяковского рецензия Юзефа Юзовского «Картонная поэма», напечатанная в «Советском юге»: он прочел ее в Ростове и был так поражен, что пожелал встретиться с Юзовским лично. Рассказ Юзовского об этой встрече цитировался многажды. Двадцатипятилетний критик не побоялся прийти к Маяковскому в гостиницу и — оговорившись, что считает его крупным поэтом и любит с отрочества, — повторил свои аргументы: вещь декларативная, декламационная, живого чувства в ней нет, сплошная бронза и штампы. Маяковский выслушал его

внимательно и под конец разговора сказал:

— Вот что, Юзовский. Если будет социализм, то это поэма хорошая. А если не будет, то к черту всё: и меня, и вас, и поэму.

Между тем рецензия понравилась наверху, ее перепечатали в рапповском журнале «На литературном посту» — Маяковский, как мы помним, стоял под ударом, тут всякое лыко было в строку. Сам он долго не мог забыть статью про картонную поэму, часто спрашивал Лавута после чтений: «Как принимали? Может, она и правда плохая?» Если учесть, что после «Хорошо» ругани было почти столько же, сколько после его первых футуристических сочинений — и ругань эта была издевательская, с полным сознанием своевременности и безнаказанности, — можно понять его почти маниакальное желание читать поэму везде, только Лавут слышал ее на концертах больше ста раз и записал каждую интонацию: он обязан был прежде всего себе доказать, что — слушают! Что — доходит! Между тем она и посейчас не совсем «дошла». С тех пор как Луначарский назвал ее «великолепной фанфарой» в честь десятилетия Октября, так и установилось: фанфара, бронза, ура. Если читать ее под этим углом зрения — ничего интересного; но если увидеть в ней галерею лиц, раздавленных или по крайней мере непоправимо измененных Октябрем, — художественная задача становится яснее. Это как раз и есть рифма к «Двенадцати», поэма о сожженной библиотеке — и о том, что ее сожгло.

«Если поэму окинуть мигом», она в самом деле предстает портретной галереей, отрицательные персонажи которой — Кускова, Милюков, Керенский, даже адъютант и штабс-капитан в главке пятой — не столько отвратительны, сколько жалки. Каждая главка — история личного столкновения героя с революцией, Маяковский и себя тут не забыл («Мне легше, чем всем. Я — Маяковский. Сижу и ем кусок конский»). И в прощальной этой поэме, так отчетливо по приемам и темам рифмующейся с «Двенадцатью», нельзя не заметить, как Маяковский смягчился к вчерашним врагам — не потому ли, что сегодняшние, неназванные враги страшнее?

И над белым тленом,
как от пули падающий,
на оба
колена
упал главнокомандующий.
Трижды
землю
поцеловавши,

трижды
город
перекрестил.
Под пули
в лодку прыгнул…
— Ваше
превосходительство,
грести? —
— Грести!

Тут нет, конечно, сочувствия. Но и прежней издевки тоже нет.

От родины
в лапы турецкой полиции,
к туркам в дыру,
в Дарданеллы узкие,
плыли
завтрашние галлиполийцы,
плыли
вчерашние русские.
Впе —
реди
година на године.
Каждого
трясись,
который в каске.
Будешь
доить
коров в Аргентине,
будешь
мереть
по ямам африканским.

Это уже почти сострадательно, и во всяком случае вполне человечно. Самая достоверная по-человечески глава — восемнадцатая, где звучит знаменитый, зацитированный реквием: «Тише, товарищи, спите». Но там же, рядом с этим гимном павшим, — их немой вопрос:

Скажите —
вы здесь?
Скажите —
не сдали?

Идут ли вперед?
Не стоят ли? —
Скажите.
Достроит
коммуну
из света и стали
республики
вашей
сегодняшний житель? —
<…>
А вас
не тянет
всевластная тина?
Чиновность
в мозгах
паутину
не свила?
Скажите —
цела?
Скажите —
едина?
Готова ли
к бою
партийная сила?

Ответ предсказуем, но выглядит дежурно. Вопрос — убедительнее. А девятнадцатая, финальная главка звучит такой самопародией, что, разбирая ее на газетные цитаты, современники и сами это издевательство чувствовали. Андрей Синявский — один из самых горячих поклонников и в молодые годы даже подражателей Маяковского — замечательно сопоставил «Левый марш» — «Левой! Левой! Левой!» — с эпилогом «Хорошо»:

Жезлом правит,
Чтоб вправо шел.
Пойду направо,
Очень хорошо! —

Надо было видеть, как Синявский разводил руками, изображая это недоуменное, но беспрекословное согласие.

Что до претензий к форме «Хорошо», они сродни претензиям к «Двенадцати»: здесь разговаривает не автор, а улица, здесь

полноправно звучат романс, частушка, городская баллада — и Маяковский тоже постоянно сбивается то на частушку, то на блатную песню. И задача, и форма этих поэм одинаковы, в сущности: перед нами два завещания, два прощальных благословения. Вспоминая, как «кругом тонула Россия Блока», Маяковский не может не видеть того, как тонет вокруг него Россия Маяковского — Россия коммунистической утопии. В восемнадцатой главе он вспоминает, что знал многих лежащих у Кремлевской стены — и его от них отделяет почти невидимая, иллюзорная черта: реквием им — по сути автоэпитафия. От мух кисея, сыры не засижены, сидят папаши, каждый хитр — сравните это откровенное издевательство с картиной замерзшей Москвы в главках 13–14. Все, ради чего стоило жить и умирать, давно в прошлом.

Вещь, писавшаяся как сценарий юбилейного представления по заказу ленинградского цирка, превратилась в прощальный автопортрет, в общий памятник — себе и революции. Но живым памятников не ставят — по крайней мере там, где решения принимают живые.

«ИМПЕРАТОР»

1

В январе двадцать восьмого его лирический механизм дал первый сбой, после которого стало понятно, что он разладился: задуманная вещь не получилась, вывернула не туда, и вместо прорыва, который был ему так необходим, получился самоповтор.

«Император» мог стать долгожданным возвращением на прежний уровень. И не зря в довольно скептической рецензии совсем молодого Игоря Поступальского на «Новые стихи» — сборник, изданный «Федерацией» в 1928 году, — единственным четверостишием, удостоившимся похвалы, стало вот это, в самом деле отличное:

Снег заносит
косые кровельки,
серебрит
телеграфную сеть,
он схватился
за холод проволоки
и остался
на ней
висеть.

В результате всё прокрутилось, как барабан: холостой выстрел, осечка.

26 января 1928 года Маяковский приехал в Свердловск. Выступления едва не сорвались — Лавут вспоминает, что заведующий Деловым клубом (там теперь филармония) запросил неслыханную цену за аренду зала. «Я приехал в Свердловск еще 7 января и вел переговоры с заведующим этим клубом об аренде зала для вечера Маяковского на 26 января.

Он принял меня более чем равнодушно и выдвинул такие условия, с которыми нельзя было согласиться. Я ушел расстроенный. На следующий день, в воскресенье, я снова явился сюда, надеясь, что все же удастся убедить зава. Но… вторичная осечка. Загрустил. Скис.

Неожиданно мне навстречу по тускло освещенному коридору — группа людей. Среди них — Анатолий Васильевич Луначарский.

Я хотел пройти незамеченным. Но Анатолий Васильевич протянул руку:

— Здравствуйте! А вы что здесь делаете?

— Я здесь с Маяковским.

— Как, Владимир Владимирович здесь? Приятно, очень приятно.

— Маяковского самого пока нет, — уточнил я. — Я договариваюсь об его вечерах на конец января.

— Пожалуйте с нами, — указал мне на открытую дверь Анатолий Васильевич. И повел в комнату, где был накрыт стол.

Потом в дверях мелькнула фигура заведующего клубом. Он разглядел, должно быть, меня. В этот день мы с ним обо всем договорились.

Когда я рассказал Маяковскому эту историю, он засмеялся:

— Нам повезло на подхалима!»

В Свердловске он выступал пять раз, но нашел время, чтобы 28 января с председателем областного совета Парамоновым посетить Ипатьевский дом и съездить к месту захоронения последнего императора и его семьи. Парамонов с трудом подобрал ему тулуп по огромному росту. (Он вообще о Маяковском заботился — водил домой, угощал пельменями с медвежатиной; Маяковский все не верил, что это прямо вот из медведя, — пока Парамонов не показал ему фотографию: он рядом с тушей.)

Шесть пудов
(для веса ровного!),
будто правит
кедров полком он,
снег хрустит
под Парамоновым,
председателем
исполкома.
Распахнулся весь,
роют
снег
пимы.
— Будто было здесь?!
Нет, не здесь.
Мимо! —
Здесь кедр
топором перетроган,
зарубки
под корень коры,

у корня,
под кедром,
дорога,
а в ней —
император зарыт.
Лишь тучи
флагами плавают,
да в тучах
птичье вранье,
крикливое и одноглавое,
ругается воронье.

Как известно, сначала трупы Николая II и его семьи были сброшены в шахту близ Ганиной Ямы, а потом их решили перевезти в более глубокие шахты близ московского тракта, но сломался грузовик; в результате останки закопали в урочище Поросенков Лог (ужасно символичны все эти названия, а впрочем, все названия у нас символичны, начиная со станции Дно). Куда именно московские гости ездили с председателем облисполкома — понять трудно, но, по всей вероятности, Парамонов возил Маяковского не в Ганину Яму, где и была та самая шахта: то ли сам толком не знал, куда сбросили останки, то ли боялся везти к настоящему захоронению. Екатеринбургский экскурсовод Ольга Мотовилова сообщила мне о встрече с дочерью Парамонова, «партийной гранд-дамой», утверждавшей, что ее отец «возил Маяковского по совсем другой дороге». Упоминаемая в стихотворении «девятая верста» — в самом деле дальше, чем Ганина Яма и Поросенков Лог; никакого «кедра с зарубками» рядом с захоронением Мотовилова не обнаружила — «хотя, конечно, 70 лет прошло». Впрочем, мог Маяковский и соврать — хотя обычно терпеть этого не мог: «девятая верста» могла быть упомянута для дезориентации возможных будущих паломников к месту захоронения императора. Как бы то ни было, доехали они до Поросенкова Лога или нет — никто уже никогда не узнает; да и что он мог там увидеть?

Вселенную
снегом заволокло.
Ни зги не видать —
как на зло.
И только
следы
от брюха волков
по следу

диких козлов.

Впоследствии (по записи Лавута) он говорил на вечерах, предваряя чтение «Императора»: «Конечно, как будто ничего особенного — посмотреть могилу царя. Да и, собственно говоря, ничего там не видно. Ее даже трудно найти, находят по приметам, причем этот секрет знаком лишь определенной группе лиц. Но мне важно дать ощущение того, что ушла от нас вот здесь лежащая последняя гадина последней династии, столько крови выпившей в течение столетий».

Странно, что в самом «Императоре» никакой злобности нет: «гадина» — это уж очень сильно, и хотя Маяковский не прощал ни массовых расправ, ни собственного ареста, — он ясно видел, что отвечать на это казнями, да еще тайными, тем более негоже. Его любимый Чехов говорил о Николае — в записи Сергея Толстого: «Про него неверно говорят, что он больной, глупый, злой. Он — просто обыкновенный гвардейский офицер. Я его видел в Крыму». И ровно таким его нарисовал другой кумир молодого Маяковского — Серов, на знаменитом портрете 1900 года: ужасно грустный, трогательный портрет, а в общем — то и грустно, что «гвардейский офицер», и грусть эта несколько брезглива.

И вижу —
катится ландо,
и в этой вот ланде
сидит
военный молодой
в холёной бороде.
Перед ним,
как чурки,
четыре дочурки.
И на спинах булыжных,
как на наших горбах,
свита
за ним
в орлах и в гербах.
И раззвонившие колокола
расплылись
в дамском писке:
Уррра!
Царь-государь Николай,
император
и самодержец всероссийский!

Про чурок — плохо, очень плохо, особенно если помнить контекст, но злобы-то нет. Судя по композиции, предполагалось тут довольно масштабное размышление о двух встречах с императором — когда-то автор видел императора на Тверской во время «то ли Пасхи, то ли Рождества», а вот как они встретились теперь… И тогда, в этом контексте, вполне была бы оправдана другая концовка, оставшаяся в черновике:

Спросите руку твою протяни
казнить или нет человечьи дни
Живые так можно в зверинец их
Промежду гиеной и волком
И как не крошечен толк от живых
от мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден

И здесь был бы смысл: вот как они нас — и вот как мы их; и даже интонацию можно угадать — элегическую, усталую, почти милосердную: никакого торжества над мертвым противником. Потому что мы — не они, другие, мы лучше!

И вот этого он сделать не смог.

Почему?

2

Олег Лекманов пишет в недавней статье («Последний император», 2014), что Маяковский приурочил стихотворение к Шахтинскому процессу 1928 года: «Получается, что в финале стихотворения Маяковский, как он любил и умел это делать, зло поиграл словами: он напомнил якобы мечтавшим о реставрации монархии *шахтинцам* и их иностранным покровителям о той заброшенной *шахте,* в которую, как считалось, было спущено тело расстрелянного Николая II». В самом деле, слова «Корону можно у нас получить, но только вместе с шахтой», казалось бы, наводят на такую мысль, — но само по себе Шахтинское дело, кажется, тут совсем ни при чем. Фигуранты этого дела не мечтали о реставрации монархии в России. Хотя в речи Рыкова на пленуме Моссовета шахтинцы и были названы монархистами — думаю все

же, что, при всей соблазнительности догадки Лекманова о связи екатеринбургской шахты с Шахтинским процессом, вполне достаточным поводом к написанию стихотворения могло стать само посещение Урала. И политический контекст стихотворения — угрожающая концовка — всего лишь следствие неспособности вывести текст на должный уровень. Что тут причиной? Думаю, элементарный страх не угодить, не попасть в струю: раньше он демонстративно себя противопоставлял текущему моменту — и на этом противопоставлении строилась его стратегия; теперь он сильно зависит от чужого мнения, в том числе от власти, и не может написать действительно хорошие стихи.

Ведь это была бы отличная вещь, точно пойманная эмоция: одноглавое воронье ничуть не лучше двуглавого орла. Пусть оно ругается, оно ничего другого не умеет, — а «коммунист и человек» над могилой поверженного врага испытывает совсем другие чувства. Потому что если мы умеем только мстить — зачем нам было побеждать? Очевидная лермонтовская реминисценция — «император зарыт» — отмечена еще в комментариях к тринадцатитомнику, и она тоже работает на эту эмоцию, на скорбь, а не на гнев. Если бы Маяковский — поэт травимый, но еще влиятельный! — нашел в себе силы опубликовать «Императора» в том виде, который сохранился в записной книжке, — многое могло перемениться; но на это он не пошел, и главное его стихотворение 1928 года появилось в печати с пафосной, ничего не объясняющей концовкой — как и «Письмо Горькому». Правда, было в такой концовке некое автобиографическое провидение: «Корону можно у нас получить, но только вместе с шахтой» — это ведь касается не только императорской короны. Это сказано о любом первенстве, лидерстве, о любой иерархии — в том числе и о собственной его участи. Он ведь совсем немного проиграл Северянину, когда 27 февраля 1918 года в Политехническом выбирали короля поэтов. Северянину еще повезло — а вот Маяковский предчувствует близость собственного низвержения и гибели: в том-то и дело, что у императора, лежащего под этим кедром, и поэта, который стоял в толпе на Тверской за двадцать лет до того, — общая участь. Они погибнут от пули. И воронья — одноглавого, но горластого — в обоих случаях будет предостаточно.

«БАНЯ»: НЕ СМЕШНО

Маяковский писал «Баню» с мая по сентябрь 1929 года, извещая Татьяну Яковлеву — вероятно, единственного своего конфидента в это время, — что работает крайне интенсивно. По объему пьеса не больше «Клопа», но ощущение исключительной трудности этой работы было, видимо, связано с тем, что Маяковскому приходилось решать принципиально новую формальную задачу: по форме «Баня» куда революционнее. Правда, самое революционное в ней — третье действие, когда на сцену вторгается лично Победоносиков и пытается запретить спектакль; оно и написано лучше других, но придумал это не Маяковский. Здесь «Баня» довольно точно копирует булгаковский «Багровый остров», поставленный в 1928 году Камерным театром; спектакль быстро сняли, но шестидесяти представлений было вполне достаточно, чтобы Москва о пьесе заговорила и остроты из нее запомнила. Маяковский знал о булгаковском приеме наверняка — он за ним следил внимательно и ревниво. Вот в этом третьем действии, — где на подмостки врывается живая жизнь, — есть и остроумие, и ярость, и точность:

«Как вы сказали? «Тип»? Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля? Так можно сказать только про какого-нибудь совсем беспартийного прощелыгу. Тип! Это все-таки не «тип», а, как-никак, поставленный руководящими органами главначпупс, а вы — тип!! И если в его действиях имеются противозаконные нарушения, надо сообщить куда следует на предмет разбирательства и, наконец, проверенные прокуратурой сведения — сведения, опубликованные РКИ, претворить в символические образы. Это я понимаю, но выводить на общее посмешище в театре…»

Это вполне по-сегодняшнему звучит: если вам что-то не нравится — идите в суд.

«Никаких действий у вас быть не может, ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы. А потом, надо показывать и светлые стороны нашей действительности. Взять что-нибудь образцовое, например, наше учреждение, в котором я работаю, или меня, например…»

Вторит Мезальянсова:

«Ну, конечно, искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей. Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже, если это нужно для агитации, то и танец живота. Или, скажем,

как идет на прогнившем Западе свежая борьба со старым бытом. Показать, например, на сцене, что у них в Париже женотдела нет, а зато фокстрот, или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир сконапель — бо монд. Понятно?»

В девяностые ровно теми же словами переучивали журналистов, заставляя делать глянцевые журналы: хватит репортажей, пишите про живчиков на ландшафтах! Да и вообще все это третье действие — одно из всей пьесы — оказалось бессмертно, как бессмертен победивший класс.

Остальное, конечно, удручает.

Диву даешься, до чего «Баня», в сущности, несмешная комедия, — и можно себе представить, как это удручало самого Маяковского, многажды говорившего, что каждая следующая пьеса должна быть лучше предыдущей, а то и писать ее незачем. При этом объект ненависти в «Бане» серьезнее, масштабнее, нежели в «Клопе», хотя Победоносиков и Присыпкин, в сущности, близнецы-братья — предатели своего класса, возжелавшие «изячного». Но о Присыпкине Маяковский мог высказаться со всей прямотой, и ничто ему не мешало, — а в изображении новой советской номенклатуры он волей-неволей оставался половинчат. Это бы еще не та беда, но те, кто Победоносикову противопоставлен, выходили неубедительны и малокровны по той же причине, по какой Гоголь не смог закончить «Мертвые души»: приходилось описывать тех, кого еще не было, описывать звезду, свет которой еще не дошел. Гоголь справился, угадав почти всех — есть у него и тургеневская женщина Улинька, и свой Обломов — Тентетников (который глубже и сложнее Манилова), и свой Левин — Костанжогло, но живой крови в них нет, потому что время их не пришло, надо было прожить до конца последнего николаевского семилетия, дожить до времен, когда застывшая жизнь вдруг стремительно понеслась. Глупости, фальшь, лицемерие — но живые!

Маяковский в «Бане» первым вывел героя, который в шестидесятые станет главным в литературе и кино: его изобретатель Чудаков, его Двойкин, Тройкин и Фоскин — будущие Шурик, Привалов из «Понедельника» Стругацких, молодые рабочие из «Заставы Ильича»; они должны быть, но их еще нет, хотя все черты их уже есть в молодежи из «бригады Маяковского». Эти новые идеалисты — его единственная опора, но почти всем им предстоит задохнуться в тридцатых или погибнуть на войне, до «оттепели» доживут единицы (но они эту «оттепель» и сделают). Маяковский будет их героем, и сценическая жизнь «Бани» начнется после 1956 года, — иное дело, что Чудаков и его команда остаются умозрением, и потому

их диалоги так искусственны. О Фосфорической женщине, гостье из будущего, нечего и говорить — она до такой степени условна, что неловко читать иные ее монологи вроде: «Товарищи, сегодняшняя встреча — наспех. Со многими мы проведем года. Я расскажу вам еще много подробностей нашей радости. Едва разнеслась весть о вашем опыте, ученые установили дежурство. Они много помогли вам, учитывая и корректируя ваши неизбежные просчеты. Мы шли друг к другу, как две бригады, прорывающие тоннель, пока не встретились сегодня. Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел. Нам виднее: мы знаем, что вошло в жизнь. Я с удивлением оглядывала квартирки, исчезнувшие у нас и тщательно реставрируемые музеями, и я смотрела гиганты стали и земли, благодарная память о которых, опыт которых и сейчас высятся у нас образцом коммунистической стройки и жизни. Я разглядывала незаметных вам засаленных юношей, имена которых горят на плитах аннулированного золота. Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты. С каким восторгом смотрела я сегодня ожившие буквы легенд о вашей борьбе — борьбе против всего вооруженного мира паразитов и поработителей. За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

Хотя и здесь он оказался провидцем — не в изображении будущего, конечно, а в догадке о будущем советской фантастики, пути которой он наметил. Прямое влияние «Бани» особенно ощутимо у Ивана Ефремова, в чьих трактатах-утопиях будущее населено фосфорическими женщинами, и разговаривают они в «Туманности Андромеды» примерно так же. Есть в «Туманности» и прямая фабульная отсылка к феерии Маяковского — физики Рен Боз, Кор Юлл и Мвен Мас совершают противозаконный эксперимент, опережая время и устанавливая прямую связь с бесконечно отдаленным Эпсилоном Тукана, и первое, что они там видят, — обязательная у Ефремова женщина невыразимой красоты и фантастического изящества в движениях. Ну представьте себе фосфорического мужчину, добравшегося до 1929 года из будущего, — что хорошего? Будущее прекрасно, как женщина, стремление к нему — эротическое по своей природе. Высокопарность в речах людей будущего сочетается с тем особым лаконизмом, который мечтался Маяковскому в словесности двадцать первого века, а то безумно утомили уже все эти люди своим словообилием, и потому изъясняются они так: «Бэ дэ 5-24-20». «Они пишут одними согласными, а 5 — это указание порядковой гласной. А — е — и — о — у: «Буду». Экономия

двадцать пять процентов на алфавите. Понял? 24 — это завтрашний день. 20 — это часы. Он, она, оно — будет здесь завтра — в восемь вечера». Получается то ли Замятин, то ли Платонов, — но феерическая высокопарность и сатира не смешиваются, как вода и масло; еще Шостакович признавался, что вторая половина «Клопа» — картины будущего — его несколько раздражала, но, может быть, это будущее в сознании Присыпкина? Интересная догадка, хотя и не слишком лестная для Маяковского.

В том и порок «Бани», что две ее стилистики изначально друг другу враждебны, но несовершенное сочинение откровеннее, нагляднее совершенного: главная проговорка в фабуле — как раз финал. Все любимые герои Маяковского не побеждают в настоящем — их забирают в будущее, а это форма бегства. Фосфорическая женщина забирает их с собой, сбрасывая Победоносикова с парохода будущего и даже проезжаясь по нему тайм-машиной — «Меня переехало временем!» — но Победоносиков остается здесь, при силе и власти, а все, кто опережает настоящее, бегут от него за полной невозможностью что-нибудь и кому-нибудь здесь доказать.

Так что — не смешно. Не смешно даже тогда, когда любимцы Маяковского многословно шутят, а иностранец Понт Кич изъясняется монологами вроде: «Иван из двери в дверь ревел а звери обедали». То есть это прелестно как реприза — большая часть каламбуров придумана Ритой Райт, заработавшей на этом два червонца (Маяковский за каждое англоподобное русское слово платил полновесным рублем), — но пьесу не спасает. А в общем, и не должно быть смешно, потому что — трагедия. С трагедии начал, трагедией и закончил драматургическую карьеру. И протагонист тут есть, хотя и припрятанный, и именно этому пропагандисту принадлежит рефрен — а по сути главный диагноз: «Не смешно». Это Поля, конечно.

Фабула «Бани» во многом копирует «Клопа» — там в будущее попадал Присыпкин, здесь в него стремится Победоносиков. Присыпкин ради тупой мещанки Эльзевиры Ренессанс бросал трогательно в него влюбленную Зою Березкину — Победоносиков ради шлюхи Мезальянсовой бросает жену Полю; с бунта Поли как раз и начинается четвертое действие. И это единственная сцена в пьесе, в которой видно, какую драму мог бы написать Маяковский, если бы разрешил себе это.

Кстати, Зоя Березкина застрелилась — «Эх, и покроют ее теперь в ячейке!» — но чудом осталась жива. Поля тоже вполне может застрелиться: точнее, Победоносиков подсовывает ей браунинг. Так что когда некоторые люди до сих пор пишут о

загадке самоубийства Маяковского или искренне ищут неведомые дополнительные причины — это значит только, что они не прочли «Баню». Предсмертная записка оставлена там, в 282-й реплике, а письмо от 12 апреля только маскирует все дело.

«Победоносиков:

Кстати, я забыл спрятать браунинг. Он мне, должно быть, не пригодится. Спрячь, пожалуйста. Помни, он заряжен, и, чтоб выстрелить, надо только отвесть вот этот предохранитель. Прощай, Полечка!»

Конечно, «прощай». Сам вложил ей в руку этот пистолет и объяснил, «как отвесть предохранитель». Маяковский застрелился из маузера, подаренного Аграновым и изъятого после смерти им же. Разумеется, речь не о том, что Агранов, ЧК или ЦК подталкивали его к самоубийству: просто новому классу очень хотелось бы, чтобы верившие им люди как-нибудь устранили себя сами. А то они мешают строить новую жизнь, в которой главначпупсы не имеют уже ничего общего с революцией. «Тебе, тебе нужно скрывать, скрывать твои бабьи мещанские, упадочные настроения, создавшие такой неравный брак. Ты вдумайся хотя бы перед лицом природы, на которую я еду. Вдумайся! Я — и ты! Сейчас не то время, когда достаточно было идти в разведку рядом и спать под одной шинелью. Я поднялся вверх по умственной, служебной и по квартирной лестнице. Надо и тебе уметь самообразовываться и диалектически лавировать. А что я вижу в твоем лице? Пережиток прошлого, цепь старого быта!»

И ведь не скажешь, что они все были в чем-нибудь виноваты. То есть не вполне понятна нравственная шкала, с помощью которой можно было бы их осудить. Нормальные же люди. «Землю попашет — попишет стихи»: революцию сделает, поспит под шинелью — не вечно же! Давайте теперь квартирную лестницу. И подругу пора менять — это неизбежный этап в советской да и постсоветской карьере: олигархи тоже избавлялись от боевых подруг. Господи, да и кто себе в этом отказывал? Гнусно, конечно, — а что не гнусно? Все мы люди-человеки, будем польку танцевать… И если отдельным неврастеникам ненавистен быт, потому что они его не умеют и в него не вписываются, если им уж так дорога стерильность, а голодно-тифозный девятнадцатый год навеки представляется лучшим в жизни — «Эх, помню, у нас в РОСТА…», — то лучшее, что они могут сделать, это отвести предохранитель. Иначе нам самим придется это проделывать с лучшими, талантливейшими поэтами нашей эпохи, а нам бы пока не хотелось, мы не всё еще контролируем.

И когда в 1932 году застрелилась Надежда Аллилуева,

человек большой нравственной твердости и почти болезненной аскезы, — это такое же самоубийство Поли, только словарный запас у Аллилуевой побольше. Она попыталась мужу что-то объяснить, чем и вызвала вспышку ненависти в ответ, — а Поля умеет говорить только «Смешно» и «Не смешно», как, впрочем, многие девушки двадцатых годов. Но все понятно.

«Прошу слова! Простите за навязчивость, я без всякой надежды, какая может быть надежда! Смешно! Я просто за справкой, что такое социализм. Мне про социализм товарищ Победоносиков много рассказывал, но всё это как-то не смешно».

Вот это и есть главные слова в пьесе: «Какая может быть надежда!» Если бы кто-то додумался поставить ее как трагедию, мощная была бы вещь. Есть заветная мечта — сократить ее, убрав длинноты (видно, как Маяковский забывал обо всех законах зрелища, но не мог остановиться, — такова была его ненависть к этим типам, так он упивался местью им, хоть на бумаге), и приписать седьмое действие. В котором они вернутся из 2030 года и побегут припадать к ногам переехавшего временем Победоносикова: товарищ главначпупс, простите, не оставьте! Вы, конечно, не подарок, но там ТАКОЕ!

Впрочем, до 2030 года еще много времени. Кто знает, что их там встретит? Может, и коммунизм.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. ТАТЬЯНА

1

Роль Татьяны Яковлевой в его жизни, кажется, сильно преувеличена. Предпочитают верить его строчке «Ты одна мне ростом вровень», но — ростом; о духовной близости, судя по всему, речи не шло. Просто в этот момент, насколько можно судить по лирике и письмам, он пребывает уже в таком упадке, что готов хвататься за любую соломинку: француженка, эмигрантка — пусть.

Эльза Триоле в очерке «Заглянуть в прошлое» рассказывает, что инициатива знакомства принадлежала ей: «Я познакомилась с Татьяной перед самым приездом Маяковского в Париж и сказала ей: «Да вы под рост Маяковскому» Так из-за этого «под рост», для смеха, я и познакомила Володю с Татьяной. Маяковский же с первого взгляда в нее жестоко влюбился».

Триоле пишет о Яковлевой без большой симпатии, в довольно пренебрежительном тоне — и дело, конечно, не в ревности, а в том, что она и в самом деле была иного круга, младше, проще, не пережила того, что пережили (с Маяковским и с Россией) Лиля и Эльза. «В то время Маяковскому нужна была любовь, он рассчитывал на любовь, хотел ее. <…>Татьяна была в полном цвету, ей было всего двадцать с лишним лет, высокая, длинноногая, с яркими желтыми волосами, довольно накрашенная, «в меха и бусы оправленная» <…> В ней была молодая удаль, бьющая через край жизнеутвержденность, разговаривала она, захлебываясь, плавала, играла в теннис, вела счет поклонникам. <…> Не знаю, какова была бы Татьяна, если б она осталась в России, но годы, проведенные в эмиграции, слиняли на нее снобизмом, тягой к хорошему обществу, комфортабельному браку. Она пользовалась успехом, французы падки на рассказы эмигрантов о пережитом, для них каждая красивая русская женщина-эмигрантка в некотором роде Мария-Антуанетта. <…>Татьяна была поражена и испугана Маяковским. Трудолюбиво зарабатывая на жизнь шляпами, она в то же время благоразумно строила свое будущее на вполне буржуазных началах, и если оно себя не оправдало, то виновата в этом война, а не Татьяна. Встреча с Маяковским опрокидывала Татьянину жизнь. Роман их проходил у меня на глазах и испортил мне немало крови. <…> Хотя, по правде сказать, мне тогда было вовсе не до чужих романов: именно в этот Володин

приезд я встретилась с Арагоном. Это было 6 ноября 1928 года, и свое летоисчисление я веду с этой даты. <…> И вот мы уже с Володей никуда вместе не ходим. Встретимся, бывало, случайно — Париж не велик! — Володя с Татьяной, я с Арагоном, издали поздороваемся, улыбнемся друг другу. <…> Я продолжала заботиться о Володе, покупала и оставляла у него на столе все нужные ему вещи — какие-то запонки, план Парижа, чей-нибудь номер телефона, — и Володю это необычайно умиляло: «Спасибо тебе, солнышко!» С Татьяной я не подружилась, несмотря на невольную интимность: ведь Володя жил у меня под боком, все в той же «Истрии», радовался и страдал у меня на глазах. Татьяна интересовала меня ровно постольку, поскольку она имела отношение к Володе. Она также не питала большой ко мне симпатии. Не будь Володи, мне бы в голову не пришло, что я могу встречаться с Татьяной! Она была для меня молода, а ее круг, люди, с которыми она дружила, были людьми чужими, враждебными. Но так как Татьяна имела отношение к Володе, то я с ней считалась, и меня сильно раздражало то, что она Володину любовь и переоценивала, и недооценивала. Приходилось делать скидку на молодость и на то, что Татьяна знала Маяковского без году неделю (если не считать разжигающей разлуки, то всего каких-нибудь три-четыре месяца), и ей, естественно, казалось, что так любить ее, как ее любит Маяковский, можно только раз в жизни. Неистовство Маяковского, его «мертвая хватка», его бешеное желание взять ее «одну или вдвоем с Парижем», — откуда ей было знать, что такое у него не в первый раз и не в последний раз? Откуда ей было знать, что он всегда ставил на карту все, вплоть до жизни? Откуда ей было знать, что она в жизни Маяковского только эпизодическое лицо?»

Не совсем эпизодическое, конечно, а могла стать и главным — но собственной ее заслуги, тут Эльза права, не было никакой. Ему нужна была жена, он искал женщину, которая годилась бы на эту роль, и Татьяна, как ему казалось, годилась — во-первых, потому, что была красавицей, а во-вторых, потому, что о ней можно было заботиться, звать в Москву, устраивать судьбу. Пусть это не прозвучит для него унизительно — ему нужна была женщина, которая бы от него зависела; женщина, которую он мог бы к себе привязать чем-то, помимо любви. В Москве зависимость вчерашней парижанки от него была бы если не абсолютной, то значительной.

Татьяна Яковлева родилась в Петербурге в 1906 году, отец — архитектор, дядя — художник, заблаговременно уехавший из России по командировке Академии художеств и в 1919 году

оказавшийся в Париже. Благодаря дружбе с советским полпредом Красиным он добился выезда Татьяны во Францию на лечение (у нее начинался туберкулез). Она пробовала зарабатывать киносъемками, фотографировалась для открыток, устроилась учиться к модистке и стала делать шляпы — сначала по чужим чертежам, а потом уже и по собственным. Как рассказывала она в старости Геннадию Шмакову, записавшему с ней несколько бесед, работа манекенщицей, моделью или портнихой не считалась зазорной у русской эмиграции, в этом было даже нечто аристократичное. 15 октября 1928 года Маяковский приехал в Париж. Там он встретился с Лидией Мальцевой, с которой был знаком по Нью-Йорку, и она сообщила ему, что Элли Джонс с дочерью в Ницце; 20 октября он на три дня туда съездил и единственный раз в жизни увиделся с дочерью. А 25 октября Эльза устроила ему — или подстроила, как считают многие, — встречу с Татьяной: она должна была по поводу бронхита явиться к французскому врачу Сержу Симону, другу Эренбурга, через которого они и с Эльзой были знакомы, — и в этот же дом Эльза утром привела Маяковского.

Мы не будем тут включаться в долгую дискуссию, был ли Маяковский под мрачным впечатлением от встречи с Элли и роковых перемен в ее характере (перемены выразились в том, что она устояла перед его напором и не снизошла до физической близости). Можно серьезно усомниться в том, что Маяковскому — ему в это время уже 35 — нужна от женщины только и прежде всего физическая близость; весьма возможно, что он и сам на ней не настаивал, да и как-никак два года прошло — за это время у него хватало увлечений. Встреча была грустная, он не мог даже оставить «своим девочкам» сколько-нибудь приличную сумму — все парижские заработки сожрал «рено», на приобретении которого настаивала Лиля. О том, что его мучает совесть перед американской возлюбленной и перед единственной дочерью, говорил он и Соне Шамардиной: «Понимаешь, не могу даже денег послать». Поводов для радости у него было мало, и вряд ли на этом фоне его мог так сильно опечалить отказ Элли Джонс разделить с ним постель. Не склонен я, честное слово, видеть интригу Лили и Эльзы в желании немедленно отвлечь Маяковского от американской подруги: Эльза могла элементарно не знать об истинной цели поездки в Ниццу — во-первых, Маяковский старательно скрывал все, что касалось американской дочери, потому что уже понимал, где живет, а во-вторых, желание Эльзы развлечь его более чем понятно. Он в Париже вечно куксился, обвинял ее в том, что она к нему недостаточно внимательна, не водит его по нужным магазинам, даже мыла ему

не покупает (в конце концов разъярился и сам купил вместо мыла кусок сухой зубной пасты, страшно гордился покупкой); иными словами, он был недоволен тем, что она не тратит на него все свое время. Найти ему спутницу-переводчицу и выгадать несколько часов свободного времени для встреч с Арагоном — стремление вполне понятное, и незачем тут, кажется, выстраивать «сложную шахматную партию вокруг Маяковского», как писала Светлана Коваленко; впрочем, пока полностью не опубликован дневник Лили, судить о ее планах и беспокойствах осени 1928 года преждевременно.

Как бы то ни было, 25 октября Татьяна вошла в приемную Симона — она была не в лучшей форме, громко кашляла, температурила, но и в таком виде произвела на Маяковского серьезное впечатление. Высокая, желтоволосая, накрашенная, вообще яркая — прибавьте к этому открытость, непосредственность, все то, чего так не хватало ему в советских девушках с их строгими правилами, — она позволила ему проводить себя домой (в авто он укутал ей ноги своим пальто), а перед ее дверью он встал на колени посреди улицы — у всех на глазах! — и попросил о свидании. (Борис Носик высказывает версию, что знакомство состоялось не у врача, а в загородном замке Ла Фезандри, где арендовавший его издатель Вожель устраивал нечто между салоном и домом свиданий; Зоя Богуславская вспоминает, что Татьяна Яковлева рассказывала ей о знакомстве с Маяковским в кафе «Куполь»; есть множество книг, где все эти версии подробно обсуждаются, и любопытствующего читателя мы отсылаем к ним.) Маяковский показался Татьяне похожим скорее на английского аристократа, нежели на советского пролетарского поэта. Их парижское общение подробно описано Якобсоном, о нем Шмакову рассказала сама Татьяна, вообще нет биографии Маяковского, где не повторялись бы фразы о том, как прекрасно друг другу подходили высокий поэт и высокая же эмигрантка, — но гораздо любопытнее, на мой взгляд, поговорить о стихах, которые он ей посвятил. Стихотворений этих два. Одно он напечатал, чем вызвал у Лили серьезную обиду (он никому, кроме нее, не посвящал лирики уже тринадцать лет), — а другое осталось в записной книжке, подаренной Яковлевой; Якобсон впервые опубликовал его в 1943 году, а в СССР оно впервые появилось в пресловутом обруганном томе «Литнаследства».

«Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», адресованное якобы Тарасу Кострову, главному редактору «Комсомолки» и «Молодой гвардии», имеет на самом деле другого адресата; и адресат этот — вовсе не Татьяна Яковлева,

которая меньше всего, думается, нуждалась в теоретизированиях на тему настоящей и ненастоящей страсти. Стихотворением этим Маяковский заявляет о возвращении в строй, то есть в лирику, и намеревается дать понять всем коллегам и в особенности ближайшему окружению, что «сохранил дистанцию свою». Это особый жанр — стихи о возвращении в строй: долгое время не писал, теперь я снова с вами. Назовем уже цитированные мандельштамовские — «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем» — или не сохранившееся полностью, увы, лагерное стихотворение Нарбута: «И тебе не надоело, Муза, лодырничать, клянчить, поводырничать, ждать, пока сутулый поднимусь я, как тому назад годов четырнадцать…» Архетип, к которому они восходят, — пушкинское «Вновь я посетил…», только посетил уже не былой приют вдохновения, а собственный рабочий стол, за которым когда-то написаны шедевры. Главная проблема поэта в этом тексте — именно доказать, что он «сохранил дистанцию свою». «Значит, вновь в работу пущен сердца выстывший мотор» — и что же мы видим? Видим несомненную динамику; о том, в плюс или в минус, — можно спорить. Риторически, нет слов, это опять сильно и запоминается:

Любить —
это значит:
в глубь двора
вбежать
и до ночи грачьей,
блестя топором,
рубить дрова,
силой
своей
играючи.
Любить —
это с простынь,
бессонницей
рваных,
срываться,
ревнуя к Копернику,
его,
а не мужа Марьи Иванны,
считая
своим
соперником.

И опять это очень по-базаровски — это он ведь, если помните,

выскочил от Одинцовой и шатался по лесу, обламывая сучья. Но помимо риторики — что тут, собственно, хорошего? Почему любовь должна выражаться в рубке дров и при чем тут Коперник — в чем соперничество, кроме удобства для рифмы? Коперник открыл гелиоцентрическую систему, опроверг Птолемея, а что такого открыл лирический герой — что мир опять вращается вокруг любви? Так он уже в «Про это» приходил к такому выводу. В общем, стихотворение весьма противоречивое — прежде всего из-за интонации: она какая-то неуверенная, рыцарственно-хамская, так сказать. «Я видал девиц красивей, я видал девиц стройнее» — прекрасное начало для лирического диалога, опять-таки хамство, выдающее неуверенность. Новая интонация — напоминающая отчасти светловскую, мягко-ироническая и романтическая при этом, — только в одном четверостишии, и именно эта интонация будет подхвачена в эпоху авторской песни бесчисленными эпигонами шестидесятничества:

На земле
огней — до неба…
В синем небе
звезд — до черта.
Если б я
поэтом не был,
я бы
стал бы
звездочетом.

В остальном возвращение в лирику не состоялось — получилось, как у Набокова в послесловии к «Лолите»: всё веришь, что твой чудесный ручной русский язык ждет тебя где-то за оградой, как цветущий сад, — а войдешь, и там одна мертвая листва с мертвым же шмелем. К чести Татьяны Яковлевой, она быстро поняла, что Маяковскому нужна не она как таковая, а жена вообще, — и несмотря на все оглушающее впечатление от его личности, голоса и таланта, она быстро предупредила мать, что глупостей не наделает и в Россию не уедет. Маяковский же всерьез влюбился в свою мечту о возвращении красавицы-эмигрантки, но в том-то и была его проблема, что человека он толком никогда не видел и никого после Лили действительно не любил: все остальные были в той или иной мере паллиативами. Конечно, воображая Яковлеву в Москве или на хорошо ей знакомом Урале, он имел в виду не ее, а собственное представление, бесконечно далекое от истины. «Танька-инженерица где-нибудь на Алтае. Давай, а?» Сопоставьте это с ее

статусом парижской красавицы, — соблазнять парижанок должностью инженерицы имело бы смысл в комедийном сценарии, в пьесе Шоу, но в реальности, конечно, это чистый вздор. Да он, вероятно, и сам не верил.

2

Что касается «Письма Татьяне Яковлевой», это уже никак не для публикации, но тем очевиднее мучительная неуклюжесть этого текста. Никаких способностей к лирике, прежней, трагической, — не осталось: очень тяжеловесные стихи. «В работу пущен сердца выстывший мотор» — но работает он со страшным скрипом, «еле-еле волочится». Никакого «человек в экстазе» — скорее человек в бреду. Видимо, прав был Юрий Анненков в своем «Дневнике моих встреч»: пусть даже Маяковский и не делал столь рискованных признаний весной 1929 года — «Я превратился в чиновника» — и не плакал перед ним (хотя, как мы помним, «слаб был на слезы», по-толстовски говоря); но сказать, что утратил талант, — он, пожалуй, мог: перед ним свой брат-художник, чего хорохориться…

В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих
республик
тоже
должен
пламенеть.

Ну вот что это за любовное признание? И каким образом в любовной дрожи может пламенеть цвет республик? Должна ли возлюбленная, деля наконец его пламень поневоле и вследствие этого краснея, выкрикивать что-нибудь вроде «Слава ВКП(б)»? Гению, как мы помним, хороший вкус необязателен, — но это совсем не гениальные стихи, и потом — впадать в такую безвкусицу все-таки необязательно. Пусть это даже не для печати — но большой поэт знает, что рано или поздно все будет издано; ему же, всегда представлявшему себя памятником, и вовсе странно не слышать, как это выглядит со стороны. Дальше там

как раз начинается хорошее, местами даже отличное — и ничего от прежнего сумасшедшего дольника: зрелость клонит не к суровой прозе, а к традиционному ритму. Пастернак пишет пятистопным ямбом, за что боролись?! — это негодование осталось далеко в прошлом; он действительно нащупывает местами новую интонацию, впадая в ересь неслыханной, почти детской простоты.

Пять часов,
и с этих пор
стих
людей
дремучий бор,
вымер
город заселенный,
слышу лишь
свисточный спор
поездов до Барселоны.
В черном небе
молний поступь,
гром ругней
в небесной драме, —
не гроза,
а это
просто
ревность двигает горами.

Это очень здорово — и прямо отсылает к «Кемпу «Нит гедайге», где та же тоска и та же ревность говорили так же просто и печально и фоном страсти тоже был поезд. Чужая жизнь, чужие поезда и дороги: всем есть куда ехать, и есть к кому. Но какая ужасная усталость была в «Кемпе»:

Взвоют
и замрут сирены над Гудзоном,
будто бы решают:
выть или не выть?
Лучше бы не выли.
Пассажирам сонным
надо просыпаться,
думать,
есть,
любить…

Надо просыпаться, какой ужас. А здесь, этой парижской осенью, — интонация уже другая, словно в последний раз повеяло надеждой. И здесь действительно был какой-то шанс — говорил же он Кирсанову, что будет писать совсем просто; может быть, детские стихи, о которых мы говорили выше, и были таким поиском нового языка. Есть чувство, что вот он, родник новой речи: «Буду долго, буду просто разговаривать стихами я». И только он начал действительно разговаривать стихами, то есть обрел небывалую естественность, какой не было и в лучшие годы, — как в текст врывается даже не агитка, а глубоко фальшивая нота: «Я не сам, а я ревную за Советскую Россию». Неужели он настолько не чувствовал, что Советская Россия тут уже ни при чем? Ощущение такое, что это рудимент, след прежней манеры: Барселона тут на месте, а Советская Россия — нет.

Не тебе,
в снега
и в тиф
шедшей
этими ногами,
здесь
на ласки
выдать их
в ужины
с нефтяниками.
Ты не думай,
щурясь просто
из-под выпрямленных дуг.
Иди сюда,
иди на перекресток
моих больших
и неуклюжих рук.

Сразу исчезает естественность и начинается неловкость, фальшь, как у позднего Есенина: что это такое — «здесь на ласки выдать их»… Выдают паек, выдают государственную тайну, выдают на-гора продукцию, а ноги на ласки — нет! И «Я все равно тебя когда-нибудь возьму, одну или вдвоем с Парижем» — совершенно чужой голос, жестяное громыхание: только что ревность двигала горами, и всё было на месте, а теперь горами двигает экспансия, мужская и советская, и хочется уже как-то, честное слово, уйти этими ногами куда подальше.

Татьяна колебалась, Маяковский забрасывал ее письмами, уверял, что начинает «приделывать себе крылышки для налета на нее», — но сам в это время все больше увлекается Вероникой Полонской; новый визит в Париж — в марте 1929 года — ничего не решает, и ни о каких решительных шагах они опять не договорились. Он продолжал ей писать. Долгое время бытовала легенда о том, что осенью того же года он собирался в Париж, но его не выпустили; в действительности он, как удалось выяснить Валентину Скорятину, стороннику версии об убийстве Маяковского, собравшему, однако, массу ценных документов, на выезд не подавал. То есть просто не просил о визе. 11 октября 1929 года Лиля вслух зачитывает за семейным ужином письмо от Эльзы, в котором сообщается о помолвке Татьяны с виконтом дю Плесси. Читая письмо, она якобы спохватывается — или действительно машинально читает фразу, которая сильно ранит Маяковского, — но скрывать уже поздно. А Маяковский в этот день собирается в Ленинград с поэтическими вечерами, читать в Академической капелле куски из «Клопа» и «Бани» и делать доклад с характерным названием «Что делать». За десять дней ему предстояло выступить одиннадцать раз — плюс в «Европейской» прочесть «Баню» Эрдману и Ильинскому (Ильинский вспоминал, что они с Эрдманом не улыбнулись ни разу — все трое были горько разочарованы этой встречей). И вот он, с уже собранным чемоданом, сидел за ужином, собираясь спуститься в машину, — шофер Василий Иванович Гамазин ждал его, — и тут при нем читают это письмо. Маяковский страшно помрачнел, взял чемодан, не слушая Лилиного утешительного лепета (а может, в душе она ликовала, кто знает), — наорал на шофера, швырнул чемодан в машину с грохотом, потом извинился: «Простите, товарищ Гамазин, у меня очень сердце болит». Лиля послала ему в Ленинград телеграмму: не приехать ли? Он радостно согласился: приезжай! Они провели несколько идиллических дней, это была, пожалуй, последняя их идиллия, — а когда Лиля осторожно спросила, не слишком ли он огорчен, он ответил небрежно: эта лошадь кончилась. Фраза из старого еврейского анекдота, в ЛЕФе весьма популярная. Готовясь к выступлениям, он бормотал: ничего, мы не виконты, нам работать надо…

Яковлева вышла замуж 23 декабря 1929 года.

Почему он не собирался к ней ехать — в общем, понятно, и хотя об этом написано очень много, сказать тут, пожалуй, стоит только об одном: ответственность за ее судьбу была ему не по

силам, да и представить ее в Москве, где им элементарно негде было бы жить, он не мог. Она была нужна — как всё поэту бывает нужно только за этим, — чтобы заново запустить лирический мотор и проверить себя; оказалось, что лучшие строчки в новых стихах — не о любви. Думается, именно тогда, осенью 1928-го и весной 1929 года, он понял, что лирический период в его жизни кончился: дальше вполне возможна поэзия, даже великая поэзия, — но это голос старости, умиротворенности, а не бешеной и страстной любовной атаки. Как ни странно, лучшее из написанного об этой любви говорит совсем о другом — о покое, о звездах, об экстазе (каком угодно, но уже не эротическом): новая интонация появляется, но говорить с этой интонацией приходится уже не о любви, а о смерти.

Что до вопроса, было между ними что-нибудь или не было, — обсуждать это, по-моему, совершенно бессмысленно: в жизни Маяковского «было» только то, о чем он написал. А написал он о том, что все кончено.

ПЕРЕД КОНЦОМ

1

Когда изучаешь обстоятельства, предшествующие самоубийству Маяковского, — удивляешься не тому, что он это сделал, а тому, что не сделал раньше; вдумавшись и попробовав встать на его место — удивляешься тому, что этого еще не сделали все.

В самом деле, никаких выходов не было.

Семья: Лиля берегла конфигурацию, и допускаю, что Лиле в ее пределах было как раз хорошо. Отлично вернуться домой после очередного приключения и попасть в уют, в устойчивую конструкцию, в которой ты никому ничего не должна, все твои прихоти принимаются к исполнению, а правил никаких. Она совершенно не была рассчитана — по крайней мере лет до пятидесяти — на моногамный семейный быт, главное — чтобы вне дома было интересно, а дома надежно. Маяковскому нужно было совершенно другое, Ося это чувствовал и, по многочисленным свидетельствам, говорил знакомым, что Володе пора жениться. Осино положение, несмотря на официальный развод, было много прочнее его собственного. Равноправия в треугольнике не получалось. В это время он готов был строить семью уже с кем угодно — хватался за соломинку, за Полонскую, много уступавшую прежним возлюбленным и в смысле интеллекта, и просто по масштабу личности.

К личному одиночеству прибавлялось литературное — потому что с самого начала двадцатых, как мы помним, Маяковский поставил себя вне литературы, вне всех ее институций, представлявшихся ему — не без основания — устаревшими. Но толстый журнал выжил, и в главных толстых журналах Маяковскому не было места: с «Красной новью» он поссорился из-за статьи Тальникова, с «Новым миром» — из-за Полонского, который его любил, но в литературной политике был беспощаден. Маяковского вытеснили в газету, в Жургаз, в «Огонек» или «Красный перец» — а это не та среда, в которой может существовать большой лирический поэт. Это вынужденное газетное существование никак не соответствует его статусу: он по сути сам себе среда, устраивает себе отдельную литературу — в прямом контакте с аудиторией; но, во-первых, вечно ездить нельзя — «приходит страшнейшая из амортизаций», и ежедневные выступления выматывают хуже любой поденщины, а

во-вторых, ему особенно мучительно сознавать, что в серьезных лирических поэтах ходят люди, в подметки ему не годящиеся. Вспоминает Женя Хин — дело происходит в Ленинграде в конце 1929 года: «У постели больной Лидии Г. собралась литературная ленинградская публика. В углу, опершись подбородком на палку, угрюмый, молчаливый, сидит Маяковский. Разговор, то поднимаясь, то падая, кружит вокруг современной поэзии. Говорят о стихах Пастернака, о Сельвинском. Кто-то цитирует «Юго-запад» Багрицкого. Поминают «Улялаевщину» Называют новые имена, читают новые стихи. О Маяковском — ни слова. Его поэзия не принимается всерьез в этом обществе, вообще не считается поэзией. Это «газетчина», «барабанный бой», в лучшем случае — «социальный заказ», что угодно, но не стихи, не искусство. Из вежливости об этом не говорят в его присутствии. Но политика умолчания выразительнее любой критики. Маяковский необыкновенно молчалив. В углу, где он сидит, темновато, но все же видно, что его лицо все больше мрачнеет.

В наступившую паузу из угла доносится хриплый, пересохший голос:

— Дайте напиться!

Никто не встает. Больная хозяйка обращается к сидящему гостю:

— Сходите на кухню, принесите стакан воды Владимиру Владимировичу.

Некто нехотя поднимается, нарочно медленно идет из комнаты. Молчание. Снова начинают читать стихи. Лицо Владимира Владимировича искажено, но он молчит. Воду, наконец, приносят. Она оказывается горячей, как кипяток.

Хозяйка небрежно роняет:

— Ничего, остынет. Пускай постоит!

Маяковский резко встает:

— Она постоит, а я пойду!

И стремительно выходит».

Лидия Гинзбург — это ее Хин называет хозяйкой — в записных книжках описывает эту ситуацию несколько иначе: для нее Маяковский, подчеркивает она, «один из самых главных», никакого пренебрежения.

«На днях видела совсем другого Маяковского, напряженного и мрачного. Накануне моего отъезда мы, то есть Гуковские, Боря и я, прощались у В. (она болеет). Пришел Маяковский. Он на прошлой неделе вернулся из-за границы и имел при себе весьма курьезную шапочку, мягкую, серую, с крохотной головкой и узкими круглыми полями— вроде чепчика. Он держал ее на колене, и у него на колене она сидела хорошо, но нельзя было без

содрогания вообразить ее у него на голове. Влад. Влад, был чем-то (вероятнее всего, нашим присутствием) недоволен; мы молчали. Боря, впрочем, сделал попытку приобщить присутствующих к разговору, не совсем ловко спросив Маяковского о том, что теперь пишет Пастернак.

— Стихи пишет. Всё больше короткие.

— Это хорошо, что короткие.

— Почему же хорошо?

— Потому что длинные у него не выходят.

Маяковский:

— Ну что же. Короткие стихи легко писать: пять минут, и готово. А когда пишешь длинные, нужно все-таки посидеть минут двадцать.

После этого мы больше не вмешивались в разговор между хозяйкой дома и поэтом. Маяковский шутил беспрерывно, притом очень невесело. В большинстве случаев — плоско и для кого-нибудь оскорбительно, предоставляя понимать, что его плоскости умышленны (что вероятно, потому что он остроумен), а оскорбления неумышленны (что тоже вероятно, потому что он задевает людей не по злобе, а по привычке диспутировать).

Итак, мы молчали. В. вела разговор, Маяковский шутил. Особенно часто он шутил на тему о том, что ему хочется пить. Наконец Наталья Викторовна вышла за водой на кухню. Вода — кипяченая (сырой Маяковский не пьет) — оказалась тепловатой.

— Ничего, — сказала Нат. Викт., придвигая стакан, — она постоит.

— Она постоит, — сказал Маяковский, — а я уйду. И он ушел».

Наталья Викторовна — Рыкова, жена Григория Гуковского, подруга Ахматовой.

Как видим — все иначе: болеет не Гинзбург (хотя дело происходит в Ленинграде, но у других хозяев); Маяковский не молчит, а беспрерывно зло и плоско острит; Пастернака не цитируют — о нем спрашивают, и Маяковский отзывается уничижительно. Под новыми «короткими» стихами Пастернака имеются в виду, вероятно, «Рослый стрелок, осторожный охотник» или «Когда смертельный треск сосны скрипучей», напечатанные в 1928 году; лирики Пастернак в это время почти не печатает, а те стихи, что появляются, — действительно короткие, зашифрованные, отчаянные и растерянные. Никто сознательно не умалчивает о Маяковском-поэте. Да и с чего бы ему сидеть в собрании людей, где его намеренно стараются оскорбить? Но Женя Хин чувствует ситуацию точнее, чем Гинзбург, — потому что Гинзбург Маяковским интересуется, а Хин любит, совсем

другое дело. И она понимает, насколько для него мучителен разговор о чужой поэзии: о своей говорить нечего.

Маяковский в это время верит — и многим говорит, в частности Кирсанову осенью 1929 года, — что скоро начнет писать совсем иначе, очень просто, коротко. Что скоро удивит всех настоящей лирикой. Между тем собственная лирика ему не нравилась, и не мог он не чувствовать, что такая поэма, как «Во весь голос», способна именно в полный голос зазвучать только после смерти автора; она нуждается в этой смерти, чтобы казаться гениальной. Иначе будет громыхание. Эта вещь от смерти автора уже неотделима, и обещание Маяковского начать писать совершенно по-новому — не более чем обещание умереть.

Этого действительно еще никогда не было, это у каждого впервые. Новый этап.

И многие, не чувствуя способности по-новому писать, — по-новому умирают.

2

Когда Пастернак пишет о «последнем годе поэта» в «Охранной грамоте», видно, до какой степени он от последнего года далек. Он говорит о каких-то торжественных и красивых вещах, а последний год поэта — это не торжественно и не красиво. Он сам, когда через это проходил, убедился.

«Вдруг кончают не поддававшиеся завершенью замыслы. Часто к их недовершенности ничего не прибавляют, кроме новой и только теперь допущенной уверенности, что они завершены. И она передается потомству. Меняют привычки, носятся с новыми планами, не нахвалятся подъемом духа. И вдруг — конец, иногда насильственный, чаще естественный, но и тогда, по нежеланью защищаться, очень похожий на самоубийство. И тогда спохватываются и сопоставляют. Носились с планами, издавали «Современник», собирались ставить крестьянский журнал. Открывали выставку двадцатилетней работы, исхлопатывали заграничный паспорт. Но другие, как оказывается, в те же самые дни видели их угнетенными, жалующимися, плачущими. Люди целых десятилетий добровольного одиночества вдруг по-детски пугались его, как темной комнаты, и ловили руки случайных посетителей, хватаясь за их присутствие, только бы не оставаться одним. Свидетели этих состояний отказывались верить своим ушам. Люди, получившие столько подтверждений от жизни, сколько она дает не всякому, рассуждали так, точно они никогда не начинали еще жить и не имели опыта и опоры в прошлом».

Вот это как раз очень верно. Но в том и дело, что «опыт и опора в прошлом» никого в этой ситуации не спасают. Мало ли у самого Пастернака было в прошлом опытов и опор — но перед смертью он сказал старшему сыну, что вся жизнь ушла на борьбу со всемирной пошлостью и эта пошлость победила. У него всемирное признание и Нобелевская премия, за него вступается Джавахарлал Неру — а он приходит в отчаяние от ругательных писем, от проклятий полуграмотных людей, которые ни строчки его не читали, а прочли бы, так не поняли.

Последний год поэта — это преувеличенное внимание к комариным укусам, ко всему, на что раньше с наслаждением плевали. Такой-то? Обо мне? Кто это такой? Обеспечивает себе место в подстрочных примечаниях. Теперь не то. Теперь — «меня никто не любит». Я столько сделал, а меня никто не любит. Я умираю, и каждая моя строчка с самого начала только об этом, — а у них претензии. Какие претензии, когда я умираю! Но никто этого не видит, и никому, в общем, нет дела: помер Максим — и фуй с ним, положили в гроб, мать его греб.

В литературе пожизненных чемпионов не бывает, тут надо подтверждать класс ежедневно, каждым новым текстом. И обязательно существует толпа злорадных современников, следящая за тобой, как за канатоходцем: как бы хорошо, чтобы сорвался! Иначе неинтересно.

Литература не способствует душевному здоровью. В литературе никто никого не любит. У поэтов еще случается подобие солидарности, потому что они от среднестатистических здоровых людей отличаются еще больше, чем прозаики; но тоже, в общем, «обычай, в круг сойдясь…».

У всех — какие-то кланы, дружбы, среды. Ему же деваться абсолютно некуда. В РЕФе тесно, да и нет, в сущности, никакого РЕФа. От непрошибаемого одиночества он вступает в РАПП, где его тут же начинают учить, воспитывать и прорабатывать. В РАППе не понимают, что их «бузотерству с разрешения всех святых» осталось три года. Им кажется, что их время теперь навсегда.

Он-то всё понимает. И понимает, что те, которые придут следом, — будут еще страшнее.

3

Снова Пастернак:

«Но кто поймет и поверит, что Пушкину восемьсот тридцать шестого года внезапно дано узнать себя Пушкиным любого —

Пушкиным девятьсот тридцать шестого года. Что настает время, когда вдруг в одно перерожденное, расширившееся сердце сливаются отклики, давно уже шедшие от других сердец в ответ на удары главного, которое еще живо, и бьется, и думает, и хочет жить. Что множившиеся все время перебои наконец так учащаются, что вдруг выравниваются и, совпав с содроганьями главного, пускаются жить одною, отныне равноударной с ним жизнью. Что это не иносказанье. Что это переживается. Что это какой-то возраст, порывисто кровный и реальный, хотя пока еще не названный. Что это какая-то нечеловеческая молодость, но с такой резкой радостью надрывающая непрерывность предыдущей жизни, что за неназванностью возраста и необходимостью сравнений она своей резкостью больше всего похожа на смерть. Что она похожа на смерть. Что она похожа на смерть, но совсем не смерть, отнюдь не смерть, и только бы, только бы люди не пожелали полного сходства».

Если попробовать это перевести на обыденный язык… Пастернак всегда внятен, когда он этого хочет, — как хочет, например, в предыдущем абзаце. Здесь — не хочет; вероятно, ему кажется нескромным или чересчур обидчивым — вот так запросто сказать, что художник под конец перерастает себя, что он живет уже, в сущности, на пороге бессмертия, и на этом-то пороге ему особенно мучительно сознавать свой унизительный прижизненный статус. Все наскоки, обиды и собственные несовершенства воспринимаются уже в контексте вечности, на ее фоне — и вырастают нечеловечески.

«И вместе с сердцем смещаются воспоминанья и произведенья, произведенья и надежды, мир созданного и мир еще подлежащего созданью. Какова была его личная жизнь, спрашивают иногда. Сейчас вы просветитесь насчет его личной жизни. Огромная, предельного разноречья область стягивается, сосредоточивается, выравнивается и вдруг, вздрогнув одновременностью по всем частям своего сложенья, начинает существовать телесно. Она открывает глаза, глубоко вздыхает и сбрасывает с себя последние остатки позы, временно данной ей в подмогу.

И если вспомнить, что все это спит ночью и бодрствует днем, ходит на двух ногах и зовется человеком, естественно ждать соответствующих явлений и в его поведенье.

Большой, реальный, реально существующий город. В нем зима. В нем рано темнеет, деловой день проходит в нем при вечернем свете.

Давно, давно когда-то он был страшен. Его надлежало победить, надо было сломить его непризнанье. С тех пор утекло

много воды. Его признанье вырвано, его покорность вошла в привычку. Требуется большое усилье памяти, чтобы вообразить, чем он мог вселять когда-то такое волненье. В нем мигают огоньки и, кашляя в платки, щелкают на счетах, его засыпает снегом. Его тревожная громадность неслась бы мимо незамеченной, когда бы не эта новая, дикая впечатлительность. Что значит робость отрочества перед уязвимостью этого нового рожденья. И вновь, как в детстве, замечается все. Лампы, машинистки, дверные блоки и калоши, тучи, месяц и снег. Страшный мир.

Он топорщится спинками шуб и санок, он, как гривенник по полу, катится на ребре по рельсам и, закатясь вдаль, ласково валится с ребра в туман, где за ним нагибается стрелочница в тулупе. Он перекатывается, и мельчает, и кишит случайностями, в нем так легко напороться на легкий недостаток вниманья. Это неприятности намеренно воображаемые. Они сознательно раздуваются из ничего. Но и раздутые, они совершенно ничтожны в сравненье с обидами, по которым так торжественно шагалось еще так недавно. Но в том-то и дело, что этого нельзя сравнивать, потому что это было в той, прежней жизни, разорвать которую было так радостно. О, если бы только эта радость была ровней и правдоподобней. Но она невероятна и бесподобна, и, однако, так, как швыряет эта радость из крайности в крайность, ничто ни во что никогда еще в жизни не швыряло.

Как тут падают духом. Как опять повторяется весь Андерсен с его несчастным утенком.

Каких только слонов не делают тут из мух.

Но, может быть, врет внутренний голос? Может быть, прав страшный мир?

«Просят не курить» «Просят дела излагать кратко» Разве это не истины?

«Этот? Повесится? Будьте покойны». — «Любить? Этот? Ха-ха-ха! Он любит только себя»

Большой, реальный, реально существующий город. В нем зима, в нем мороз. Визгливый, ивового плетенья двадцатиградусный воздух как на вбитых сваях стоит поперек дороги. Все туманится, все закатывается и запропащается в нем. Но разве бывает так грустно, когда так радостно? Так это не второе рожденье? Так это смерть?»

Как бы хорошо, чтобы Пастернак был прав; чтобы мухи превращались в слонов именно потому, что поэт уже существует в вечности и все переводит в ее масштаб! Но причина банальнее и ужаснее: так происходит потому, что нет сил. А когда нет сил, бессмысленно утешаться вечностью.

Жизнь можно было переносить, пока был источник этих сил, прикосновение к абсолютному, единственная возможная аутотерапия: пока можно было писать. Но возникает заколдованный круг: писать нельзя, потому что сил нет, — а сил нет, потому что не пишешь. Прорвать этот круг способна новая любовь или иная радостная неожиданность, — но тут так сходится всё, что ни любви, ни радости.

Это надо перетерпеть.

Но тайный голос ему подсказывает, — и подсказывает совершенно верно, — что терпеть придется тридцать лет; что настал период, когда все будет только хуже; когда не от одной только амортизации утрачивается лирическая сила, но и все вокруг заставляет усыхать, сокращаться, бояться, забывать, ухудшаться день ото дня. И чем громче вокруг будут радоваться, тем меньше будут помнить и понимать; людям тридцатых не о чем было бы говорить с людьми двадцатых — они забыли язык.

И никто не хочет с ним остаться на час, поговорить, задержаться.

Всем ужасно некогда, все бегут, у всех вдруг ужасно много дел.

Никто не понимает, что единственно важное дело — посидеть сейчас с ним.

А может, наоборот, все слишком хорошо понимают, что его спасти уже нельзя, ему все равно не поможешь, а себя еще можно.

«В конечном итоге решение покончить с собой стало результатом ряда ошибочных выборов, которые Маяковский делал на протяжении ряда последних лет».

Ну зачем, вот зачем?! Это Анна Сергеева-Клятис в книге о Пастернаке 2015 года. Стоило кончать с собой, чтобы о тебе так писали: ряда выборов… ряда лет…

Но бог с ней, с изящной словесностью. «Ошибочные выборы». А вы знаете, какие были правильные? Вы знаете, как ему следовало поступать? И что такое ошибочные выборы— ложные противопоставления или ложные решения?

Все всё про него знают, даже удивительно. А может, иногда сделать неправильный выбор для поэта — лучше, стратегически вернее? А может, вообще иногда лучше застрелиться, чем не стреляться? Что, все эти, которые не застрелились, — сильно выиграли? Даже Пастернак, который всё недоумевал после гибели Николая Дементьева в припадке безумия, — «так вот, в самоубийстве ль спасенье и исход?» — не задал такого вопроса применительно к Маяковскому. Наоборот, всё правильно. «Твой выстрел был подобен Этне».

Тоже не очень хорошо, но хоть уважительно.

«ВО ВЕСЬ ГОЛОС»

Даже стойкие недоброжелатели Маяковского делают исключение для его последней поэмы. Пастернак, напрочь отрицая все его позднее творчество, все-таки оговаривался: «За вычетом предсмертного и бессмертного документа «Во весь голос». Правда, поэма здесь названа «документом» — так что, возможно, автору «Людей и положений» важна не столько его художественная ценность, сколько бесстрашное свидетельство поэта о своей обреченности, о тупиковости избранного пути. Лиля Брик, записавшая в дневнике 13 ноября «Володе стало лень писать стихи» (одной строкой, без комментариев — но можно представить, чего ей стоила эта констатация), 26 января восторженно повторяет: «Нравится!!! Нравится!!!» — это «Володя прочел первое вступление в поэму». Что-что, а уж вкус у нее был.

Маяковскому удалось обмануть многих: даже в перестроечные времена, когда его низвергали с плебейской безоглядностью, раздавались голоса, что вот, мол, перед смертью заговорил-таки своим голосом и обнаружил истинный уровень. На что Карабчиевский был суров даже к лучшим текстам Маяка, — а и его пробило: «Как бы мы ни относились к содержанию этих стихов, мы не можем не признать их поразительной силы, их абсолютной словесной слаженности. Безошибочно верно выбраны в поэме все интонационные переходы, все акценты расставлены с безоговорочной точностью, достойной великого мастера. Яркость словесных формулировок доведена до высшего пилотажа, почти все они сегодня входят в пословицу». И далее: «Самое поразительное в этой поэме — то, что в мире оболочек она совершенна. Более, чем какое-либо другое произведение, она наводит на мысль о «нечеловечьей магии», о некоей сверхъестественной силе, наполняющей пустые исходно слова. <…> Ни образный, ни смысловой подход не выявят главного в поэме: направленного, мощного потока энергии, почти не связанного с содержанием слов, а как бы проносящегося над ними и захватывающего все, что попадется в пути. Это уникальное произведение, где каждая строчка крылата и нет ни одной правдивой, производит жуткое впечатление».

Ну уж, ну уж.

Заблуждения более наивного (и более объяснимого) в истории русской литературы, пожалуй, нет. «Во весь голос» — одно из самых слабых произведений Маяковского. После такого текста остается только покончить с собой — самоубийство входит в его композицию неотъемлемой частью, вся вещь служит

постаментом будущему бронзовому памятнику, но какие эстетические требования предъявлять к постаменту? Поэма, способная по-настоящему зазвучать только после самоуничтожения автора, — неважная поэма, и сомнительны достоинства, которые надо подкреплять такими аргументами. Лучшие сочинения Маяковского способны обходиться без биографического контекста (собственно, они его отменили — почему биография и стала выглядеть такой, какой нравилась ему, а подлинная совершенно ушла в тень). И только оркестровка поэмы «Во весь голос» предполагает неизбежный финальный выстрел — без него, увы, все разваливается. «Вступление в поэму», которую Маяковский не представлял и вряд ли собирался писать, оказалось вступлением в смерть, прологом финальной драмы; неполноту и шаткость написанного он ощущал сам, почему и назвал вещь только «вступлением», — но вступать собирался в долину смертной тени. Второе, лирическое вступление не предполагалось вовсе, — и правы комментаторы, считающие, что оставшиеся после Маяковского «начатые стихи» уже не имеют к будущей поэме никакого отношения. Да и не нужно никакой поэмы, коль скоро во вступлении говорится: «Товарищ жизнь, давай быстрей протопаем, протопаем по пятилетке дней остаток». Вся поэма, стало быть, должна была свестись к ускоренному протопыванию по пятилетке — сомнительный сюжет для панегирика.

Невелика честь — злорадствовать: вот, мол, проговорил десять лет не своим голосом, а когда наконец взялся за оставленный инструмент — голоса уже не оказалось… Голос был при нем и в последних любовных стихах он слышен (сквозь «бронзы многопудье», которого и здесь хватает). В последней поэме взята фальшивая интонация, и никакой искренностью здесь не пахнет. Обманула же столь многих эта насквозь декларативная вещь, в которой нет ни одного по-маяковски яркого образа, — именно в силу своей традиционности: как ни приучал Маяк своего читателя к «лесенке», дольнику, свободным сменам ритма, — читатель воспитан на классической поэтике, и, может быть, она в самом деле сладкозвучнее. Читателю — и слушателю — свойственно любить ямб и верить тому, что этим ямбом «подсюсюкнуто». Большая часть «вступления в поэму» написана классическим пятистопным ямбом (некоторая часть — даже и александрийским, шестистопным, приберегаемым для особенно торжественных случаев). Маяковский иногда к пятистопнику прибегал — в частности, в письме Татьяне Яковлевой:

Иди сюда, иди на перекресток

Моих больших и неуклюжих рук.

Сказано опять-таки не без корявости — трудно представить себе такое «скрещенье рук», разве что они скрещиваются за спиной у любимой, прижатой к груди. Однако все сглаживается звучанием. Ямб у Маяковского тем убедительнее, что для читателя остается неожиданностью: мы приучены к синкопам, резким переходам, раскачке — а тут вдруг регулярный стих, стало быть, автора всерьез пробрало. «Во весь голос» — уступка именно этому читательскому вкусу. Такой читатель скользит взглядом по строке, не особенно вдумываясь в содержание; Маяковский заставил этого читателя ценить не сладкозвучие, а смысл, метафору, поворот лирического сюжета — поскольку содрал лак с русского стиха. Теперь он вернулся к традиционной технике — потому, вероятно, что кризис смыслов сделал невозможным содержательное высказывание. И тут стоит поспорить с Карабчиевским вот по какому пункту: вещь разошлась вовсе не на пословицы. Это вам не «Горе от ума» и тем более не «Облако в штанах». Поэма разошлась на цитаты в юбилейных статьях, на газетные заголовки — и только в этом качестве ушла в фольклор: большинство расхожих цитат из «Голоса» употребляются с явной иронической дистанцией. «На горло собственной песне» — штамп, которым сопровождаются разговоры о самоцензуре, хотя у Маяковского речь идет о другом; «все сто томов моих партийных книжек» — расхожее обозначение сервильной графомании; «мне и рубля не накопили строчки» — говорится при получении гонорара, оказавшегося ниже ожидаемого; «шершавым языком плаката» — пренебрежительная оценка лобового и неуклюжего текста; «мы диалектику учили не по Гегелю» — когда собеседник делает грубую ошибку в цитате или дате; «снимите очки-велосипед» — столь же пренебрежительное обращение к умничающему другу. Цитаты из поэмы ушли в народную речь не напрямую, а лишь после многократного газетно-плакатного употребления — почему и употребляются так же издевательски, как большинство газетных штампов. Именно эта готовность стать штампом — отличительная черта самых звучных строчек «Голоса»; вообще в народ (и в заголовки) уходит далеко не только лучшее, афористичное, звучное, — как реплики Грибоедова или морали Крылова, — но и банальнейшее, и просто агрессивно насаждаемое, так что это, увы, не критерий.

Вся поэма Маяковского, претендующая на подведение биографических и творческих итогов, — на самом деле попытка

самооправдания, тем более странная, что никто ни в чем не обвиняет автора, и непонятно, кому он отвечает, столь агрессивно утверждая именно свою поэтическую правоту. По идее, она должна быть самоочевидна — текст у Маяковского обычно стоит за себя. Вся поэма — оправдание довольно сомнительной стратегии, а именно постановки собственного дара на службу утилитарности. «И мне б строчить романсы на вас, доходней оно и прелестней» — но разве одно другому мешает? Пиши себе агитки в свободное от основной поэтической работы время, как Пушкин — если вспомнить старое тыняновское сравнение — совершал набеги на соседние поэтические территории, сочиняя альбомную лирику; никто не отрицает права поэта на агитпроп — при наличии у него других заслуг и занятий. Сознательное противопоставление лирики и поденщины — прием глубоко фальшивый, как и всякое противопоставление вещей связанных и даже взаимообусловленных. Это все равно, как если бы некий автор стал нахваливать свои переводы, доказывая, что именно они суть почтовые лошади просвещения, а писать оригинальную лирику он запретил себе сознательно. Любому поэту и непоэту ясно, что такая поденщина очень быстро выдохнется, а заряжаться поэтической энергией автор способен лишь при работе над своим, личным, внутренне мотивированным, — остатки и излишки этой энергии могут уходить хоть на рифмованную рекламу, но источником ее остается лирическая медитация; если ее нет, никакая тренированность не спасет.

Фальшь исходной установки обесценивает и прочие тезисы: «Умри, мой стих, умри, как рядовой, как безымянные на штурмах мерли наши!» — но здесь Карабчиевский уже обнаружил противоречие: «Мой стих трудом громаду лет прорвет и явится весомо, грубо, зримо, как в наши дни вошел водопровод, сработанный еще рабами Рима». Стало быть, мертвый стих сохранит свою утилитарную пользу и еще сгодится на что-то? «В курганах книг, похоронивших стих, железки строк случайно обнаруживая, вы с уважением ощупывайте их, как старое, но грозное оружие» — но тут уж либо железка, бесполезное напоминание о прошлых битвах, либо водопровод, то есть вполне применимое старинное ноу-хау. Правда, Маяковский проговаривается — и становится видно, что он лукавит: коль скоро в курганах книг железки обнаруживаются только «случайно» — стало быть, основным-то содержанием этих курганов является отнюдь не старое оружие, как, кстати, и в реальных курганах, где самое интересное как раз — кости, украшения, посуда и иные свидетельства подлинной жизни. В книгах Маяковского многое свидетельствует о жизни, какой она

была; железки в них — не главное.

Помимо этих сомнительных деклараций отказа от главного ради второстепенного, помимо глубоко фальшивого и неорганичного понимания поэзии исключительно как работы, в которой требуется отдавать приоритет бытовым и производственным задачам (тогда как на самом деле поэзия есть блаженный отдых души и контакт ее с небесной родиной), — в поэме есть еще одна неловкость, а именно воспевание собственного бескорыстия. Тут, в конце концов, не налоговая инспекция, — кстати сказать, «декларация о доходах» не зря так называется, тут именно заявление, даже и с нескольким оттенком гордости, но ведь с фининспектором Маяковский уже разобрался, и весьма удачно. Зачем читателю знать, что автору «и рубля не накопили строчки»? В чем он оправдывается? По мне, хоть ешь на золоте, лишь бы писал как следует, так, чтобы я узнавал себя и получал намек на возможность иной жизни; «краснодеревщики не слали мебель на дом» — а кому слали? Пушкину, оставившему долгов на пятнадцать тысяч золотом? Требование «свежевымытой сорочки» содержит некий намек на собственную чистоплотность, в том числе и нравственную, но звучит опять-таки кривовато: так уж и ничего не надо, кроме? И питаться готов свежевымытой сорочкой? И даже брюки не обязательны? Наконец, финальная декларация насчет ста томов партийных книжек отдает все той же двусмысленностью: как это он поднимет свои сто томов? В руке не поместятся; сумку, что ли, взметнет над головой? Пачку?

Поэтический жест у Маяковского обычно точен; при всех своих метафорических нагромождениях он избегает двусмысленностей и ляпов, а тут у него — неловкость, отмеченная множеством комментаторов, — «поэмы замерли, к жерлу прижав жерло», то есть с явным намерением стрелять друг в друга. Впрочем, тут действительно прослеживается полемический диалог, вещи с такими названиями могли бы стрелять друг в друга: «Владимир Ильич Ленин!» — «Владимир Маяковский!» — «Человек!» — «Облако в штанах!» — «Люблю!» — «Хорошо!». Последнее звучит угрожающе. Может, так оно и было: Тынянов, допустим, прочитал «Хорошо» как «Хорошо-с», но с тем же успехом поэма может быть прочитана и как «Хорошо же».

Ценность «Голоса», конечно, не в этих газетных декларациях и тем более не в ямбе, отдающем Надсоном или Апухтиным. Единственное бесспорное — и, скорее всего, бессознательное — достоинство этой вещи заключается в том, что перед нами наглядная поэтическая автобиография, в которой явлено развитие самого творческого метода Маяковского: от бунта, эпатажа, «Нате», резкого и вызывающего обращения к читателю-филистеру

— через период социальной сатиры, плаката, агитпропа — к «бронзы многопудью», каноническому регулярному стиху, банальной декларации и тяжеловесному самооправданию, сочетанию мании величия с манией преследования. Вещь четко делится на три части: обращение к потомкам и рассказ о начале своего пути — пародийная стилизация — развернутое обоснование литературной стратегии. Каждая соответствует определенному этапу в творчестве Маяковского и несет на себе его отпечаток: первые сто строк — чистый дореволюционный Маяк с преобладанием бранной или по крайней мере непоэтической лексики («роясь в окаменевшем говне», «ассенизатор и водовоз», «поэзии — бабы капризной»). Тут есть и прямой эпатаж, и столь же грубое пренебрежение к чувствам слушателя (да и к самому слушателю: ничего не скажешь, почтенное занятие — в говне рыться! Ну, уж коли дорылись — слушайте). То, что Маяковский уважает потомков не больше, нежели адресатов «Вам!» или посвящения к «Облаку», — вполне ясно уже из второй строфы: «И возможно, скажет ваш ученый, кроя эрудицией вопросов рой, что жил-де такой певец кипяченой и ярый враг воды сырой». Это, стало быть, все, что потомки поймут из Маяковского? Из автора «Облака» и «Ленина»?!

Эта часть как раз темпераментна и удачна, как и весь ранний Маяк. Далее следует кусок сатирический, пародийный — «кудреватые мудрейки», «нет на прорву карантина»; думаю, только эта пародия — избыточная, как все у Маяковского, — обессмертила вполне бездарного поэта Анатолия Кудрейко и ввела в народную речь цитату из «Цыганского вальса на гитаре» Сельвинского. Видно, уж совсем его прижало, если набросился на таких мелких противников, один из которых (тот же Сельвинский) вдобавок его боготворил, несмотря на все подкусывания. Первый признак затравленное™ — глубокой, настоящей — именно неразличение масштабов противника: реагируешь уже на любой укус, не раздумывая, стоит ли вообще брать в расчет столь ничтожного оппонента. Мало ли было вокруг Маяковского литхалтурщиков — нет, в янтаре поэтического завещания обнаруживаются именно мухи!

После этого начинается собственно декларация, которая с дольника очень быстро соскакивает на ямбическую автоэпитафию. Для большинства поэтов писать ямбом — естественно, как дышать; Маяковскому это трудно, он привык к раскованной, временами разболтанной речи, его обычный ритм разговорнее, дольник его — дань вечному порыву к свободе, прочь от всяких рамок; диктат строгого метра для него — такое же насилие, как тюремный запрет покидать камеру и ходить по

коридору; вероятно, отсюда его вечный страх, что «заставят писать ямбом», и анекдотический диалог с Асеевым:

— Коляда, а если ЦК потребует писать ямбом, вы — сможете?

— Нет, Володечка.

— А я (после паузы) буду писать ямбом.

Вот и пишет — и поминутно срывается в неловкости, как дикарь, привыкший ходить босиком и спотыкающийся в ботинках. «Для вас, которые здоровы и ловки, поэт вылизывал чахоткины плевки шершавым языком плаката» — почему «для вас»?! Потому что для размера; «Ради вас» было бы и естественнее, и понятнее — иначе получается, что поэт преподносит потомкам вылизанные им плевки. «Вылизывал» — тоже неточное слово, «слизывал» было бы точнее, а «вылизывать» — значит чистить, наводить лоск; наведение лоска на плевки вряд ли входило в задачи нашего плакатиста. «Оружия любимейшего род» — вместо «любимейший род», что было бы вполне логично, и опять ради размера. «Поверх зубов вооруженные войска» — вместо «до зубов», как принято по-русски; впрочем, это еще можно списать на гиперболизм, но если «до зубов» — метафора привычная, то при виде солдата, у которого оружие еще и выше зубов, всякий читатель покатывается. «Рабочего громады класса враг» — инверсия, ничем, кроме ритма, не оправданная; в родном дольнике скажешь — «враг громады рабочего класса», и все понятно, хоть и плакатно, а тут? (Кстати, «громада» только что была — когда стих прорывал «громаду лет»: повторение образа через двадцать строк — редкость у Маяковского.) Наконец, избыточное «ведь мы свои же люди» — тут уж надо выбирать, или «ведь», или «же», но пятистопный ямб — пресволочнейшая штуковина. Избрав этот многопудовый размер, Маяковский фальшивит на каждом шагу: «Велели нам идти под красный флаг года труда и дни недоеданий»… и только?! Эти-то шкурные, сугубо материальные причины толкнули поэта к большевикам? «Дни недоеданий» звучат искусственно и кощунственно; Маяковский в финале поэмы выражается, как Баян на свадьбе Присыпкина — «когда мы умирали под Перекопом, а некоторые даже умерли»… «Построенный в боях социализм» — как хотите, а это оксюморон: либо бои, то есть нечто принципиально разрушительное, либо стройка. Можно и это выдать за метафору, — но какими яркими, искусственными заплатами торчат любые метафоры на сермяжной ткани этой позднереволюционной демагогии! Нет, никакого потока энергии тут и близко не наблюдается — когда Маяковский не верил в то, что говорил, у него и стихи не получались. Последней жертвой размеру стала фантастическая «Це Ка Ка». Если бы посмертно, через громаду лет, поэт явился к

некоему коммунистическому начальству отчитаться о подтвержденном бессмертии, — ему бы прямая дорога в ЦК, а не в Центральную контрольную комиссию, занимавшуюся в основном вопросами единства партии и соблюдения коммунистами Программы и Устава ВКП(б). Она разбирала главным образом конфликтные ситуации — неужели Маяковский до такой степени осознавал себя в конфликте с прочей партией, которой ЦКК не подчинялась, будучи ответственна только перед съездом? Правда, над ЦКК действительно никто не стоял, она не подчинялась даже генеральному секретарю. Если поэт учитывал это обстоятельство, выбор его оправдан.

Первое вступление в поэму вдохновило Семена Кирсанова на продолжение неоконченного труда. Он сочинил поэму «Пятилетка» (1931), в прологе которой клялся «перед пепла горсткой» — рифма была «Маяковский» — продолжить и завершить последний труд своего учителя. И он таки продолжил и завершил — уже сплошным ямбом. Литературная энциклопедия 1933 года констатирует: «В поэме, являющейся по замыслу К. продолжением «Во весь голос» Маяковского, дана грандиозная картина строящегося социализма. Высокое художественное качество сочетается в ней с заостренной политичностью и публицистичностью метода. Однако и в «Пятилетке» К. еще не вплотную подошел к диалектическому осмыслению социалистического строительства. Классовая борьба не занимает в поэме должного места, техническая реконструкция хозяйства дана в некотором отрыве от социальных сдвигов, происходящих в стране. Это указывает на неизжитое до конца лефовское мировоззрение Кирсанова».

Представляете, что бы они сделали с Маяковским, явись ему в самом деле фантастическая мысль писать поэму о пятилетке? Представляете в исполнении Маяковского, пятистопным ямбом, изображение технической реконструкции на фоне социальных сдвигов? Только после этого комментария понимаешь, чего он на самом деле избежал; никакая личная драма не могла бы подвигнуть его к самоуничтожению решительнее, чем нарастание подобных требований к стихотворной продукции. «Во весь голос» — последний и самый неутешительный его эксперимент над собой, наглядная демонстрация рапповских методов самовоспитания. «Нигде кроме, как в Моссельпроме» — сочинение куда более цельное и осмысленное.

Можно, конечно, предположить, что это просто начинался новый этап его творчества — вернулся же Малевич на старости лет к фигуративности; может, и Маяковский, наскучив освоенными территориями, решил прорваться во владения

русского классического стиха, и мало ли кто в начале нового периода писал коряво? Это естественно, автор осваивает новую технику… Все это было бы убедительно, если бы автор совершал этот набег на новую территорию по велению сердца, а не социального заказа; если бы он стремился к классической простоте и глубине, а не к неоклассицистскому торжественному громыханию и пафосу. Неорганичность новой манеры слишком бросается в глаза — лучшее, что есть в поэме, написано в прежней стилистике Маяковского. «Во весь голос» — свидетельство не эволюции, а насилия над собой; именно в этом — причина подспудных мрачных предчувствий, сопровождавших ее появление. Вместо понятной радости при виде мастера, выходящего на новый уровень, слушатели испытывали тревогу за поэта, загоняющего себя в тупик.

Маяковский и сам не особенно любил эту вещь, читал ее без подъема, «потухшим» голосом. Советская власть, напротив, растащила ее на цитаты.

ПОСЛЕ ЖИЗНИ: ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ И ДАЛЕЕ

1

Нам предстоит сейчас говорить о вещах довольно сложных и субъективных, поскольку чем ближе к настоящему — тем субъективнее: история еще никаких итогов не подвела. Но мы попробуем, невзирая на катастрофическое падение планки во всех вообще нынешних разговорах. Чем ближе к финалу — жизни, книги, эпохи, — тем больше соблазн обратиться к уважаемым товарищам потомкам: не вечен же этот уровень. Должны прийти люди, которых будет интересовать правда, а не конъюнктура; которые не будут зависеть от навязанного, искусственного оглупления, которые будут дышать воздухом, а не сероводородом. Они будут. И с ними хочется говорить.

Самая яркая полемика о нем, вероятно, — возражения Александра Гольдштейна («Энергейя и Эргон революции») на книгу Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1983). Карабчиевский прожил всего 54 года и покончил с собой в перестроечной Москве в 1992 году; многие люди, связанные с Маяковским, пошли «большим маяковским путем», как назвала Ахматова этот вариант судьбы. Судьба Гольдштейна, знавшего Карабчиевского и любившего его, сложилась не лучше: он прожил всего 49 лет и умер в Тель-Авиве от рака легких в 2006 году. Он один из немногих, кто, искренне уважая Карабчиевского, попробовал ему серьезно возразить.

Гольдштейн субъективен, он по преимуществу эссеист, и многие вещи, угаданные им с великолепной точностью, компрометируются иногда самим его тоном, довольно кокетливым — так многие писали в девяностых, но особенность Гольдштейна в том, что в литературоведческих его книгах (прежде всего в «Расставании с Нарциссом», 1997) точности и смелости больше, чем кокетства. Не то в романах, но о романах мы не говорим. Просто чтобы проиллюстрировать — не столько его тогдашнюю прозорливость, сколько глубину падения России в последующие 20 лет, — приведем один его фрагмент о так называемом неоевразийстве:

«Возрождение этой идеологии в момент, когда единство страны распалось вторично, не нуждается в разъяснениях. В постмодернистском проекте Евразии идея Империи вновь вырастает из геополитики, из ее неумолимых посылов. В том же фатально замкнутом цикле зарождается этика нации и

государства с ее соотношением «врагов» и «друзей», «наших» и «не наших». «Метафизик» и специалист по «сакральной географии» А. Дугин, держа за фалды Карла Шмитта, силится обосновать превосходство теллурократического типа империй над талассократическими (теллурократия — власть посредством Суши, талассократия— посредством Моря). Первый тип представлен Римом, Австро-Венгрией, Россией, второй — Финикией, Великобританией, Соединенными Штатами. Империи Суши, тут и объяснять ничего не приходится, связаны с глубочайшими органическими безднами жизни на Земле, то есть на Суше, империи Моря, опять-таки ясно без лишних слов, приспособлены для одной лишь космополитической не-подлинности. При всем субстанциональном первородстве теллурократического российского великодержавия, оно ведь должно воспрянуть не только в сфере гадательного умозрения. Каким образом? Здесь много неясного, но рассуждения строятся либо вокруг все того же фатума расы и почвы, либо намерены утвердить перед Богом новый славяно-тюркский союз, имеющий целью наконец без возврата превратить Россию в Евразию. Однако хватит об этом в тысячный раз, уж слишком здесь утомительно, безотрадно, банально.

Чуть веселей становятся речи в приближении более изощренного кушания, прибереженного на десерт этими пылкими людьми (все тем же неутомимым Дугиным прежде всего). Цель России — осуществить фундаментальную консервативную революцию; воссоздать духовную (она же и властвующая) элиту, которая бы опиралась на эзотерическое учение православия; совокупиться с Традицией в стиле Тенона и его продолжателей. Сакральный мир Традиции с его инициатическими и гностическими ценностями, с его иерархией, с присущей ему трансцендентностью! — восклицают они, призывая воспрепятствовать пагубному отождествлению сверхличной глубинной Традиции с миром профанных — моральных, психологических, человеческих — ценностей. Можно вспомнить в этой связи и Павла Флоренского, который своим страстным подавленным шепотом, опуская восточные глаза долу, выражал нелюбовь к «сырости переживаний» и той человеческой плесени психологизма, что грозит исказить чистую музыку внеличного смысла, но это уже другая, огромная и особая проблематика.

Настоящая же незадача состоит в том, что за последние два с половиной столетия русская церковь утратила динамизм, а православие пропиталось масонско-протестантскими, сентиментальными, моралистическими испарениями, враждебными строгому эзотеризму и идее традиционалистской

элиты. И только Ислам, сумевший пронести сквозь столетия незапятнанной свою душу, может помочь Православию в реставрации его едва тлеющего эзотеризма. Более того, исламские посвященные сгорают от нетерпения оказать эту помощь, но будут ли представители православной элиты достаточно сведущими, чтобы воспринять и усвоить сокровенное знание? Глубочайший смысл содружества фундаменталистских духовных правительств прозревал покойный аятолла Хомейни, предложивший бывшим руководителям Русского государства направить специалистов в Иран для изучения таких мистических авторов, как ИбнАраби и Сухраварди. И, быть может, только в подобного рода эсхатологическом союзе состоит последний шанс для возрождения традиционной России.

Духовный империализм писателей дугинского немузыкального типа обладает распрямленной экспансией утопии, не способной ни увлечь, ни развлечь. Дети конца века, лубочные декаденты, опьяненные своей интеллектуальной вторичностью. Люди, испытывающие инфантильный оргазм в момент произнесения таких слов, как «элита» или «Клуб господ», что забавно с психоаналитической точки зрения».

Этот фрагмент не лишний, он важен для характеристики не столько Гольдшейна и его стиля, сколько текущего момента: Дугин по тем временам был еще достаточно маргинален, именно что забавен, и требовалось отличное знание предмета (то есть России), чтобы предположить успех именно самой бездарной и банальной, самой кровожадной тенденции. Сама собой она никогда не победила бы — для ее победы оказалось нужно всего лишь победить все остальное, куда более тонкое и хрупкое. Эта цитата еще понадобится нам — чтобы понять, почему Маяковский так необходим и значителен сегодня.

Что же касается собственно полемики с Карабчиевским, Гольдштейн признает серьезность и даже обоснованность его критических интенций. Да, в Маяковском есть садизм — следствие непреодоленного внутреннего конфликта; да, его болезненно привлекает насилие (которого, однако, он неизменно чурается в собственной жизненной практике, где ограничивается разносной полемикой и безвредным эпатажем). Да, эти черты и сделали его в конце концов единственным поэтом революции, единственным гражданином ее утопического государства. Но, — и это «но» могло быть, пожалуй, сказано только в девяностых, — «художник, желающий делать искусство, не обязан связывать свою судьбу с землями, где соблюдаются права человека, но обязан выбирать для себя такие пространства земли, где клубится энергия эпохи. <…> В середине и в конце 20-х годов всем,

имеющим глаза, чтобы видеть, и уши, чтобы слышать, стало ясно: Р. завершилась, иссякла, дала учинить над собой извращенное групповое насилие. <…> Уничтожение мира социального творчества, отозвавшееся ползучей капитуляцией левого искусства, побудило Маяковского отважиться на беспрецедентную акцию, значение которой не расшифровано до сих пор: он в одиночку, средствами своего слова, извлекаемого из ресурсов плоти («мяса», как он бы сказал), воссоздал Революцию. <…> Вл. М. и был той самой советской действительностью, какой эта действительность имела шанс состояться, если бы она не капитулировала и не отдалась насильникам. У него развился ужас перед стагнацией, паузой, интервалом, забвением динамических первоначал Октябрьской эры, красные стрелы которой лежали в пыли, накрытые выцветшими знаменами. Скульптурная галерея его врагов открывалась монументальными изваяниями Бюрократа и Хулигана, аллегорических монстров безвременья. Препятствуя передовому движению, они пародировали его своей ублюдочной гиперактивностью — перекладыванием с места на место запретительных циркуляров, разжиганием пьяных драк. «Поздний Вл. М.» — уже не литература, а жизнетворческий вызов и жест, попытка реальности вместо единственно данной, навязанной и предавшей. «Поздний Вл. М.» — тотальная Революция, нечеловеческая, огнее огня, пепельней пепла».

Это всё справедливо — и даже, как повторяет сам Гольдштейн, достаточно очевидно: фантастическое по интенсивности (и — чаще всего — бесплодности) позднее творчество Маяковского было такой же попыткой продлить революцию, как, скажем, самоотверженное ведение отчетности расформированной дивизии в замечательной притче Александра Шарова «Легостаев принимает командование». Но актуальность этой защиты Маяковского в девяностые диктовалась не ностальгией — по замечанию самого Гольдштейна, на этом поле уже не оставалось места, — а разочарованием. Никакой революции, никакого прорыва в новое качество в девяностых не произошло: мы не прыгнули вверх, а провалились вниз, глубже, чем советская власть. Если СССР, как тогда писали многие, был царством мертвечины, что и подтверждалось культом мертвых героев, мертвых поэтов etc, — девяностые были царством разложения. Маяковский выглядел тогда напоминанием о великих возможностях, одинокой альтернативой всему этому мертвому, гниющему пространству, которое в нулевых еще и отлакировали гламуром.

Защищать Маяковского в 1997 году было так же естественно,

как нападать на него в 1983-м: Карабчиевский увидел в нем одного из виновников советской трагедии — но, сам того, вероятно, не желая (а может, и желая, о чем говорит название книги), заново ввел его в актуальный контекст. И вполне закономерно, что и Карабчиевский, и Гольдштейн удостоились премии Андрея Белого (рубль, бутылка водки и яблоко, но ужасно престижно).

Маяковский переживает сейчас реабилитацию в том именно смысле, в каком Гольдштейн противопоставляет его русской реакции — тогда только сейсмически предощущаемой, но сегодня торжествующей, доторжествовавшейся уже до того, что ее дальнейшие триумфы угрожают не только существованию страны, но и человечеству как таковому. Возможно и в этом усмотреть основания для оптимизма, поскольку Россия последней из европейских наций переживает свой период радикального национализма — а без этого, возможно, не может быть и зрелости; по крайней мере пока этот соблазн не изжит, говорить о состоявшейся, культурно созревшей нации невозможно. На смену модерну всегда идет реакция — русский модерн оказался недоигран, абортирован, и реакция на него запоздала лет на восемьдесят, но сейчас мы наконец догоняем ее. Возможно, без этого соблазна не наступит будущее; возможно также, что роды и сейчас не состоятся, и плод долго еще будет гнить в утробе, отравляя весь организм (как у Маяковского везде были образы насилия, так сегодня, о чем ни заговоришь, выползают образы гниения).

Как бы то ни было, Маяковский со всеми его ужасами для нас сегодня — недосягаемый идеал, мечта, знамя прогресса в эпоху тотального, пышно цветущего регресса. Нельзя было не отторгать его во времена искусственного насаждения, при сталинской власти; нельзя было не отозваться ему в шестидесятые, когда выросло наконец вымечтанное им поколение идеалистов и «большелобых химиков»; в семидесятые он выглядел анахронизмом и напоминал об еще одной несбывшейся утопии, а начиная с девяностых, когда потребность в утопии сделалась всеобщей, — постепенно возвращается и сегодня опять говорит как живой с живыми. Весьма возможно, что Маяковский — по крайней мере, кроме двух или трех лирических поэм — годится только для эпох, когда надо взрывать ледяную пустыню, выжигать гниль, делать над собой сверхчеловеческое усилие; допускаю даже, что для жизни как таковой — всегда более сложной, богатой и противоречивой, нежели борьба и сплошное созидание, — он не годится вовсе. Но мало какой поэт может похвастаться универсальностью: Блок, например, в некоторые

эпохи вовсе не понятен. Маяковский необходим тогда, когда надо прыгнуть выше головы. Сегодня мы должны сделать именно это, потому что падать дальше некуда.

Так что сегодня он поэт номер один, даже если кто этого еще и не понял.

2

Что до книги Карабчиевского, то при всех ее методологических недостатках (многими отмеченное смешение лирического героя и живого автора) там содержится интересная и перспективная мысль о том, что самый прямой продолжатель линии Маяковского — Бродский (не назван Слуцкий, через которого, собственно, и шло преемство, — но логика ясна).

Это тоже стоит обширно процитировать — не пересказывать же:

«Чуждый суетного самоутверждения, всегда стоявший сам по себе, никогда никому не служивший, изгой и изгнанник — Бродский по всем ориентирам жизни и творчества уж скорее противоположен, чем близок Маяковскому. Культура и революция, прошлое и будущее, человек и государство, Бог и машина, наконец, просто добро и зло — все эти важнейшие мировые понятия в системах Бродского и Маяковского имеют противоположные знаки.

Но разве система взглядов определяет поэта? В этом деле главное — творческий метод, способ восприятия мира и его воссоздания.

Что ж, казалось бы, и тут — никаких параллелей. Традиционно уважительное обращение со словом, нерушимый классический метр, спокойное, без разломов, движение, где самый большой катаклизм — перенос строки, скромная, порой нарочито неточная рифма. Что общего здесь с Маяковским?

Но в том-то и дело, в том-то и фокус, что Бродский — не подражатель, а продолжатель, живое сегодняшнее существование. Это совершенно новый поэт, столь же очевидно новый для нашего времени, каким для своего явился Маяковский. Маяковский обозначил тенденцию, Бродский — утвердил результат. Только Бродский, в отличие от Маяковского, занимает не одно, а сразу несколько мест, потому что некому сегодня занять остальные.

Все ладится у него в руках, ничто не выпирает, не падает на пол, и даже, казалось бы, вовсе пустые строки оказываются необходимыми в его контексте, несущими свой особый заряд. Восхищение, уважение — вот первое чувство, возникающее во

время чтения Бродского и всегда остающееся при нас. Второе — то, что возникает после, а вернее, то, чего после не возникает.

Стихи Бродского, еще более, чем стихи Маяковского, лишены образного последействия, и если у Маяковского это хоть и важный, но все же побочный результат конструктивности, то у Бродского — последовательный принцип. Силу Бродского постоянно ощущаешь при чтении, однако читательская наша душа, жаждущая сотворчества и очищения, стремится остаться один на один не с продиктованным, а со свободным словом, с тем образом, который это слово вызвало. И мы вновь и вновь перечитываем стих, пытаясь вызвать этот образ к жизни, и кажется, каждый раз вызываем, и все-таки каждый раз остаемся ни с чем. Нас обманывает исходно заданный уровень, который есть уровень разговора — но не уровень чувства и ощущения.

Есть нечто унизительное в этом чтении. Состояние — как после раута в высшем свете. То же стыдливо-лестное чувство приобщенности неизвестно к чему, то же нервное и физическое утомление, та же эмоциональная пустота. Трудно поверить, что после того, как так много, умно и красиво сказано, — так и не сказано ничего».

Дальше там много неверных соображений о том, что Бродский плохо запоминается (напротив, отлично — ведь он тоже дает читателю формулы, он тоже прежде всего риторичен!), но есть и отличные сопоставления:

«Дней бык пег, Медленна лет арба. Наш бог бег. Сердце наш барабан. *Маяковский.* Каждый пред Богом наг. Жалок, наг и убог. В каждой музыке Бах. В каждом из нас Бог. Ибо вечность — богам. Бренность — удел быков. <…> Богово станет нам Сумерками богов. *Бродский».*

Вывод Карабчиевского печален: «Если раньше критерии были сдвинуты, то теперь они обойдены стороной. И Иосиф Бродский — сегодняшний лучший, талантливейший, из читательских, не из чиновничьих рук принимающий свой бесспорный титул, — свидетельствует об этом лучше и талантливей всех. С одинаковой серьезностью — и несерьезностью, с той же грустью и той же иронией, с тонкостью, с неизменным изяществом он пишет о смерти пойманной бабочки, о смерти женщины (нет, не любимой, просто той, с которой когда-то… неважно), наконец, о смерти маршала Жукова и еще наконец — о смерти Марии Стюарт. Умно и искусно ведомая фраза разветвляется, сходится по всем грамматическим правилам и кончается там, где поставлена точка.

Страшно. <…> Неуклонный процесс рационализации, отчуждения мастерства от души художника происходит сегодня в новейшей русской поэзии. Живое присутствие в ней Маяковского

утверждается не столько его многотрудным стихом, сколько активной жизнью той новой эстетики, которой он был носителем и провозвестником».

Правоту Карабчиевского — по крайней мере в этом выводе — подтвердило то, что Бродский в итоге стал любимым поэтом патриотов, чуть ли не символом Империи. Потому что Империя и есть бессодержательная сила, и как главным ритором этой империи в советское время был Маяковский, так после падения советской идеологии им стал Бродский.

В стилистике Маяковского, Слуцкого, Бродского можно изложить хоть прогноз погоды — и это будет активно, зрелищно, интересно. Можно говорить в этой универсальной манере хоть о любви, хоть о войне, хоть о Мясницкой, бабе и всероссийском масштабе. Лирика сама есть результат собственного высказывания, сама организация поэтической речи способствует улучшению мира, и пусть всего этого будет как можно больше.

Возникает, однако, важный вопрос: только ли в этом заключается поэзия? Только ли в создании формул, в утверждении интонаций она состоит? Или ее задача — вызывать (и фиксировать) некие новые состояния, которых риторикой не добьешься?

Бродский не ставил перед собой тех задач, которые мучили Маяковского, у него нет богоборчества и эпатажа; главный пафос его поэзии, сколь бы странным ни показалось это утверждение на фоне его явно нонконформистской биографии и вызывающего, почти футуристического подчас поведения, — это сохранение себя в мире, некий способ вписаться в него, чтобы сохранить автономность. Социальное у Бродского — лишь частный случай общей тоталитарности мира, частный случай диктата времени, если угодно.

Поэтому он сделал главной темой своей поэзии сознание обычного человека своей эпохи, — даже, пожалуй, и обывателя, — «человека частного и эту частность предпочитающего», как было сказано в нобелевской речи.

Вот почему эмоции Бродского — это чаще всего громоподобно оформленные эмоции обывателя: ревность, раздражение (никогда не поднимающееся до подлинного человеконенавистничества: «Даже во сне вы видите человека!» — но что ж теперь, не спать?), даже зависть, даже обида, даже обычная мстительность. И радость от принадлежности к большинству — имперские ощущения, которыми не стоит гордиться, но которые приятно испытывать. Этими чувствами продиктованы стихи «На смерть Жукова» и «Гимн народу». А что они не очень сочетаются с «Пятой годовщиной» или «Стихами о

зимней кампании 1980 года» — так поэт говорит то, что хорошо звучит, а не то, что последовательно. В этом трагедия поэта, но в этом же его миссия. Бродский стремился стать голосом большинства — и стал им. На этом ли пути возможно создание лирических шедевров? Безусловно, и на этом тоже: есть состояния души, в которых поэзия Бродского — единственное утешение. Маяковский тоже хорош не для всех состояний — в одних он поднимает и спасает, в других способен угробить окончательно. Но есть надежда, что когда-нибудь, рано или поздно, от поэзии будет требоваться — да, собственно, уже и требуется — не столько оформление обыденности, сколь бы талантливым оно ни было, сколько намек на чудо, на другие возможности, — и эта серебряная изнанка у Маяковского иногда проглядывает. «Там, за горами горя, солнечный край непочатый» — и мы этот солнечный краешек иногда у него видим.

Бродский — поэт постутопии. Для него сама вера в другие возможности — пошлость. То, что составляет существо лирики, — именно надежда, именно запах и цвет другого мира, — для него уступка человеческому, а человек должен стать таким, как время: почти безэмоциональным. Очень может быть, что был возможен другой Бродский — как мечтал превратиться поздний Маяковский:

Родила тебя в пустыне
Я не зря,
Потому что нет в помине
В ней царя…

И так далее, вся «Колыбельная».

Но этого было мало и становилось все меньше. А востребовано оказалось грохотанье пустоты — и толпы восторженных эпигонов, а равно и лоялистских литературоведов, кормящихся вокруг Бродского, стали развивать концепцию имперского поэта, пустоты под личиной силы, «маски красной смерти».

Все это преходяще, конечно, и ненадолго.

Видимо, перерождение — или вырождение, как кому нравится, — поэзии Маяковского в поэзию Бродского было нормальным способом существования (и продолжения) поэзии в принципиально непоэтическую и даже анти-поэтическую эпоху. Все правильно. Литература ли это? Да, и великая. Но лучшее, что в ней есть, — ее самоотрицание и даже, пожалуй, самоубийство. А дальше будет что-то совсем новое. Но для этого оно должно произойти с людьми.

А пока…
Море уходит вспять, море уходит спать.
Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива.

ДВЕНАДЦАТЬ ЖЕНЩИН. НОРА

1

Вероника Полонская познакомилась с Маяковским в мае 1929-го. Она снималась в пародийном фильме Лили и Владимира Жемчужного «Стеклянный глаз», и Лиля, видимо, решила познакомить с ней Маяковского, чтобы он не скучал (а может — чтобы не так рвался в Париж). Кажется, они с Бриком окончательно поняли, что Володе пора завести семью — материально им это никак не угрожало, а что для этого пришлось бы развести Нору с Яншиным — так этот брак, кажется, был по-актерски богемным, легкомысленным и все равно скоро распался.

«Я познакомилась с Владимиром Владимировичем 13 мая 1929 года в Москве на бегах. Познакомил меня с ним Осип Максимович Брик, а с О. М. я была знакома, так как снималась в фильме «Стеклянный глаз», который ставила Лиля Юрьевна Брик.

Когда Владимир Владимирович отошел, Осип Максимович сказал:

— Обратите внимание, какое несоответствие фигуры у Володи: он такой большой — на коротких ногах.

Действительно, при первом знакомстве Маяковский мне показался каким-то большим и нелепым в белом плаще, в шляпе, нахлобученной на лоб, с палкой, которой он очень энергично управлял. А вообще меня испугала вначале его шумливость, разговор, присущий только ему.

Я как-то потерялась и не знала, как себя вести с этим громадным человеком.

Потом к нам подошли Катаев, Олеша, Пильняк и артист Художественного театра Яншин, который в то время был моим мужем. Все сговорились поехать вечером к Катаеву.

Владимир Владимирович предложил заехать за мной на спектакль в Художественный театр на своей машине, чтобы отвезти меня к Катаеву.

Вечером, выйдя из театра, я не встретила Владимира Владимировича, долго ходила по улице Горького против Телеграфа и ждала его. В проезде Художественного театра на углу стояла серая двухместная машина.

Шофер этой машины вдруг обратился ко мне и предложил с ним покататься. Я спросила, чья это машина. Он ответил: «Поэта Маяковского» Когда я сказала, что именно Маяковского я и жду, шофер очень испугался и умолял не выдавать его.

Маяковский, объяснил мне шофер, велел ждать его у Художественного театра, а сам, наверное, заигрался на бильярде в гостинице «Селект»

Я вернулась в театр и поехала к Катаеву с Яншиным. Катаев сказал, что несколько раз звонил Маяковский и спрашивал, не приехала ли я. Вскоре он позвонил опять, а потом и сам прибыл к Катаеву.

На мой вопрос, почему он не заехал за мной, Маяковский ответил очень серьезно:

— Бывают в жизни человека такие обстоятельства, против которых не попрешь. Поэтому вы не должны меня ругать…

Мы здесь как-то сразу очень понравились друг другу, и мне было очень весело. Впрочем, кажется, и вообще вечер был удачный.

Владимир Владимирович мне сказал:

— Почему вы так меняетесь? Утром, на бегах, были уродом, а сейчас — такая красивая…

Мы условились встретиться на другой день.

Встретились днем, гуляли по улицам.

На этот раз Маяковский произвел на меня совсем другое впечатление, чем накануне. Он был совсем не похож на вчерашнего Маяковского — резкого, шумного, беспокойного в литературном обществе.

Владимир Владимирович, чувствуя смущение, был необыкновенно мягок и деликатен, говорил о самых простых, обыденных вещах. Расспрашивал меня о театре, обращал мое внимание на прохожих, рассказывал о заграница».

Штурмовал он ее, по обыкновению, стремительно. Сначала получил отказ, извинялся: «Экая вы недотрога. Ну ладно, давайте копыто, больше не буду».

Сопротивлялась она, впрочем, недолго. Он ее хвалил за то, что не похожа на актрису, «не ломучая».

«Весной 1929 года муж мой уехал сниматься в Казань, а я должна была приехать туда к нему позднее. Эту неделю, которая давала значительно большую свободу, мы почти не расставались с Владимиром Владимировичем, несмотря на то, что я жила в семье мужа. Мы ежедневно вместе обедали, потом бывали у него, вечерами или гуляли, или ходили в кино, часто бывали вечером в ресторанах.

Тогда, пожалуй, у меня был самый сильный период любви и влюбленности в него. Помню, тогда мне было очень больно, что он не думает о дальнейшей форме наших отношений.

Если бы тогда он предложил мне быть с ним совсем — я была бы счастлива».

Насчет безосновательной ревности — трудно сказать, мы далеко не все о нем знаем. Однажды Нора в Сочи увидела у него на столе в гостинице телеграмму «Привет из Москвы — Елена». Кто была эта Елена, понятия не имеем.

Полонская больше всего пишет о стремительных сменах его настроения; раньше, впрочем, это тоже так было — но никогда он так стремительно не расстраивался из-за пустяков и не утешался такими же пустяками. Больше всего это похоже на обострение циркулярного психоза, и чем дальше — тем стремительнее он впадал в тоску или ярость. Впрочем, до зимы все еще было терпимо. Он возил ее в Петровско-Разумовское, где снимал квартиру в 1912 году, рассказывал о футуристической юности, о ранних влюбленностях. «Я вначале никак не могла понять семейной ситуации Бриков и Маяковского. Они жили вместе такой дружной семьей, и мне было неясно, кто же из них является мужем Лили Юрьевны? Вначале, бывая у Бриков, я из-за этого чувствовала себя очень неловко. Однажды Брики были в Ленинграде. Я была у Владимира Владимировича в Гендриковом во время их отъезда. Яншина тоже не было в Москве, и Владимир Владимирович очень уговаривал меня остаться ночевать.

— А если завтра утром приедет Лиля Юрьевна? — спросила я. — Что она скажет, если увидит меня?

Владимир Владимирович ответил:

— Она скажет: «Живешь с Норочкой?.. Ну что ж, одобряю».

И я почувствовала, что ему в какой-то мере грустно то обстоятельство, что Лиля Юрьевна так равнодушно относится к этому факту.

Показалось, что он еще любит ее, и это в свою очередь огорчило меня.

Впоследствии я поняла, что не совсем была тогда права. Маяковский замечательно относился к Лиле Юрьевне. В каком-то смысле она была и будет для него первой. Но любовь к ней (такого рода) по существу — уже прошлое».

2

Нора была очаровательна, и судить об этом легко — «Стеклянный глаз» сохранился (без одной части) и есть в Госфильмофонде. Там видно главное — что она не просто красива, но и естественна, и доброжелательна, и есть в ней та мягкость, которой ему так не хватало, скажем, в «горластом щенке», комсомольской богине Наташе Брюханенко.

Дочь знаменитого, рано умершего артиста немого кино

Вячеслава Полонского, ученица Николая Баталова и Юрия Завадского, она была талантливой актрисой и очень славной девушкой. Ей был 21 год, когда они познакомились. Его влюбленность ей льстила. Понимала она в нем очень мало, но жалела его, и это было именно то, что тогда требовалось.

Зимой отношения стали портиться, потому что он стал невыносим. Лиля записывает: Володя стал капризен до невозможности. Срывался из-за любой ерунды. Стоило Лиле вполне невинно заметить, например, что он плохо разбирается в людях (подумаешь! А кто в них хорошо разбирается?), — как он вскакивал из-за стола, принимался бешено ходить по комнате, потом говорил: «Ты просто пользуешься тем, что я не могу на тебя сердиться».

«Но вскоре настроение у Маяковского сильно испортилось. Он был чем-то очень озабочен, много молчал. На мои вопросы о причинах такого настроения отшучивался. Он и вообще никогда почти не делился со мною своим плохим настроением, разве только иногда вырывалось что-нибудь… Но здесь Владимир Владимирович жаловался на усталость, на здоровье и говорил, что только со мной ему светло и хорошо. Стал очень придирчив и болезненно ревнив.

Раньше он совершенно спокойно относился к моему мужу. Теперь же стал ревновать, придирался, мрачнел. Часами молчал. С трудом мне удавалось выбить его из этого состояния. Потом вдруг мрачность проходила, и этот огромный человек опять радовался, прыгал, сокрушая все вокруг, гудел своим басом.

Мы встречались часто, но большей частью на людях, так как муж начал подозревать нас, хотя Яншин продолжал относиться к Владимиру Владимировичу очень хорошо.

Яншину нравилось бывать в обществе Маяковского и его знакомых, однако вдвоем с Владимиром Владимировичем он отпускал меня неохотно, и мне приходилось скрывать наши встречи. Из-за этого они стали более кратковременными.

Кроме того, я получила большую роль в пьесе «Наша молодость». Для меня — начинающей молодой актрисы — получить роль во МХАТе было огромным событием, и я очень увлеклась работой.

Владимир Владимирович вначале искренно радовался за меня, фантазировал, как он пойдет на премьеру, будет подносить каждый спектакль цветы «от неизвестного» и т. д. Но спустя несколько дней, увидев, как это меня отвлекает, замрачнел, разозлился. Он прочел мою роль и сказал, что роль отвратительная, пьеса, наверное, — тоже. Пьесу он, правда, не читал и читать не будет и на спектакль ни за что не пойдет. И

вообще не нужно мне быть актрисой, а надо бросить театр…

Это было сказано в форме шутки, но очень зло, и я почувствовала, что Маяковский действительно так думает и хочет.

Стал он очень требователен, добивался ежедневных встреч, и не только на Лубянке, а хотел меня видеть и в городе. Мы ежедневно уславливались повидаться в одном из кафе, или рядом с МХАТом, или напротив Малой сцены МХАТа на улице Горького.

Мне было очень трудно вырваться для встреч днем и из-за работы, и из-за того, что трудно было уходить из театра одной. Я часто опаздывала или не приходила совсем, а иногда приходила с Яншиным. Владимир Владимирович злился, я же чувствовала себя очень глупо.

Помню, после репетиции удерешь и бежишь бегом в кафе на Тверской и видишь, за столиком сидит мрачная фигура в широкополой шляпе. И всякий раз неизменная поза: руки держатся за палку, подбородок на руках, большие темные глаза глядят на дверь.

Он говорил, что стал посмешищем в глазах всех официанток кафе, потому что ждет меня часами. Я умоляю его не встречаться в кафе. Я никак не могла ему обещать приходить точно. Но Маяковский отвечал:

— Наплевать на официанток, пусть смеются. Я буду ждать терпеливо, только приходи!

В это время у него не спорилась работа, писал мало, работал он тогда над «Баней». Владимир Владимирович даже просил меня задавать ему уроки, чтобы ему легко было писать: каждый урок я должна была и принимать, поэтому он писал с большим воодушевлением, зная, что я буду принимать сделанные куски пьесы. Обычно я отмечала несколько листов в его записной книжке, а в конце расписывалась или ставила какой-нибудь значок, до этого места он должен был сдать урок».

А без урока писать уже не мог — стимула не было.

ПРОЩАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

«Сегодня я, на всякий случай, даю прощальный концерт…»

Шкловский в книге «О Маяковском» писал:

«В Ростове ему сказали, что в местной РАПП была поэтесса, ее снимали под крестьянку, надевали ей на голову платочек. Сказали: «Это вам идет».

Напечатали: «Поэтесса-колхозница»

А потом перестали печатать.

Девушка достала револьвер и выстрелила себе в грудь.

Маяковский в Ростове прочел ее стихи, стихи были неплохие. Поехал в больницу. Говорит:

— Так не надо. Ведь есть же у вас товарищи? Они все вам устроят. Я вот вам устрою.

Устроил и лечение и отдых. Спрашивал ее:

— Вам трудно?

Она отвечала:

— Вы знаете, огнестрельная рана — это не больно. Впечатление такое, как будто тебя кто-то внезапно окликнул. Боль приходит потом.

— Вы это нехорошо говорите, — сказал Маяковский».

Ростовчанку звали Мария Ершова, Шкловский во многом неточен, но мы любим его не за точность деталей. Ершова, прожившая еще много лет, написала воспоминания о том, как Маяковский встретил ее в очереди в Госиздате и подробно расспрашивал, какие были ощущения после вы-стрела.

В начале 1930 года Маяковский вступил в РАПП.

Объяснить это проще всего с помощью мрачного анекдота. Старый бандеровец перед смертью вступает в партию. На недоуменные вопросы родни отвечает: «А вот як помру, коммунякою меньше будет».

На самом деле это такой же самоубийственный шаг, как все прочие в этом году: все движется в одном направлении, готовит одно главное действие. Кто-то скажет, что он вступил в РАПП от отчаяния, желал совпадать с линией партии, искал спасения от одиночества, хотел окончательно отмежеваться от ЛЕФа… На самом деле он с безошибочной, интуитивной точностью делает худший выбор. В глазах лефовцев он становится предателем, в глазах читателей — конформистом; РАПП ликует, желая его перевоспитывать, видит в его вступлении знак своего триумфа и его окончательного поражения. Это нормально. Это оптимальный

фон для полной гибели всерьез.

Одновременно он задумывает выставку — ему кажется, что для реабилитации, хотя в чем ему реабилитироваться? Для нового доказательства славы. Для консолидации поклонников. Никакого юбилея нет, в 1910 году он еще ничего не пишет, кроме каких-то графоманских стихов, нам неизвестных. Но он торопится.

Выставку делает сам. Режет, клеит. Возвращается в начало двадцатых, собирая плакаты. Сам поражается количеству сделанного. Качеству не поражается.

Выставка — превосходный эпилог жизни, другого смысла у нее нет.

Даже умнейшая Надежда Мандельштам на вопросы друзей, отчего застрелился Маяковский, писала: из-за бабы. Даже Шаламов, понимавший его лучше многих, написал: «В 1930 году Маяковский покончил с собой, но не из-за разочарований в Раппе, а из-за крайней, удивительной неустроенности личного быта. <…> Письмо предсмертное явно патологического содержания. Свои творческие суждения, кредо по этому вопросу Маяковский уже высказал, и совсем недавно, в стихотворении «Сергею Есенину», которое я слышал из уст Маяковского не один раз. Письмо перевертывало все представления о Маяковском как лидере какого-то нового движения. Оказалось, незащищенность такова, что просит пули. У Маяковского немало стихов о любви, об угрозе самоубийства, но все они написаны другой женщине. Сначала я представлял все это самоубийство несколько иначе. Мне кажется, что Маяковский преувеличивал прямо патологически отношение к женщине как таковой, не мог ухаживать, не вкладывая всю душу в женский вопрос, где всю душу вкладывать не надо. Маяковский был самым обыкновенным неудачником, профаном по женской части и даже измены, изложенные «Лиличке вместо письма», оно гениально, но не серьезно, пользуясь выражением Дмитрия Ивановича Менделеева в отношении Льва Толстого. Пастернак также немало славил женщину, но в общей форме, свои же личные роли Борис Леонидович умело растолкал в несколько очень похожих женских фигур, и, конечно, вопрос о самоубийстве из-за женщины никогда перед Пастернаком не мог и встать. Сами стихи давали разрядку, уход от вопроса. Стихи не дали такой разрядки для Маяковского, и роковым и нелепым образом увеличилась зависимость от этой проблемы. Роман с Татьяной Яковлевой — в том же ряду Маяковских страстей. В сущности, Маяковскому было все равно,

куда приложить усилия, и Вероника Полонская — отнюдь не худший образец. Самоубийств из-за женщины немало в истории. <…> Есть у меня и другое объяснение, более вульгарное, которое дал мне один родственник Маяковского, вернее, его хороший знакомый. Это объяснение я дал в рассказе «Человек с китайским лицом».

Интересно, что такого рассказа среди опубликованных текстов Шаламова нет; нет и рассказа с другим названием, действие которого происходило бы в 1932 году и касалось бы чьего-либо самоубийства. Интересно, написал он эту вещь или только задумал? Что за полуродственник, полузнакомый? Что за вульгарное объяснение — более вульгарное, чем самоубийство из-за женщины? Импотенция? Венерическая болезнь? У Асеева была версия о том, что Полонская звала на помощь — и, чтобы не попасть в идиотское положение, он вынужден был застрелиться (а предсмертное письмо, вероятно, написал в порыве предвидения).

Какая женщина, при чем тут вообще женщина? Когда писал письмо, он, вероятно, не был уверен, что застрелится; более того, был уверен, что не сделает этого. Но душа его, талант, лирическое «я», — называйте как хотите, — отлично знали, что делают. Он именно готовил свой финальный выход. Почти то, что сказано у Цветаевой: «Поэт встал и человека убил». На самом деле так уж разделять поэта и человека — тоже радикализм, и у человека тоже не было никакого иного выхода. Просто человек выбрал именно тот выход, который всегда его выручал: в другое измерение.

И когда писал письмо, и когда в последнюю ночь, не ложась (домработница рассказала — постель была нетронута), вышагивал по комнате в Лубянском проезде, — он был, конечно, в ужасе от неизбежности именно такого конца, но и был, я думаю, счастлив каким-то краем сознания. Потому что он готовил самое триумфальное свое произведение — такое, на которое уже ничем не возразишь; такое, о которое обломает зубы любая критика.

Что и случилось.

Вот, собственно, что он имел в виду, говоря Марии Малаховской, свояченице Альтмана, которую видел впервые в жизни (13 апреля она зашла к Брикам, но они были за границей):

— Я самый счастливый человек в СССР и должен застрелиться.

Вообще, я вам скажу: кто не покончил с собой, тот дурак. Даже не свинья, а просто — дурак.

Бывает и такое настроение.

Маяковский застрелился потому, что у него был пистолет.

Лиля так и написала матери: «Причины у него не было никакой — был пустяшный повод, невероятное переутомление и всегдашний револьвер на столе».

Маяковский застрелился потому, что у него разладились две главные компенсации, спасающие поэта при любых обстоятельствах: он не мог больше писать лирику, — а она всегда источник здоровья и силы, — и не было рядом людей, сколько-нибудь для него значимых, которые могли бы ему сказать, что он гений.

В принципе такая поэма, как «Во весь голос», напоминает набоковскую «нетку» — то есть получает смысл, закон-ценность и особую красоту, только когда ее приставляют к другому тексту или событию (у Набокова — к зеркалу особой кривизны). После такой поэмы надо кончать с собой, и тогда она — и вся жизнь — обретает величие. Такая поэма — пьедестал; а самоубийство — памятник. Без памятника пьедестал выглядит неполно, почти оскорбительно. Так с 1940 года стоял пьедестал, а памятник открыли в другую эпоху — и тут же он стал важной приметой Москвы, и около него стали собираться в огромном количестве молодые поэты. Тяготивший многих при жизни, Маяковский после смерти стал важнейшим центром притяжения для поэтической молодежи, вокруг него стали собираться, возникла «бригада Маяковского», вообще все его безумно полюбили. Всего и надо застрелиться, поставить точку — без точки не смотрится. Одному идет мирная благонравная кончина в кругу семьи, другому — смерть на поле боя, третьего должна убить женщина в постели, четвертого мужчина на дуэли, а пятый должен застрелиться, иначе все написанное им получает неверное, а то и противоположное значение.

Со всех сторон Маяковскому любезно подсказывали — как Борис Ливанов в его последний вечер:

— Все великие поэты дурно кончали. Когда же вы застрелитесь?

Он только вышел в другую комнату.

Ливанов делал это не от жестокости, просто его эстетическое чутье было сильнее нравственного; с артистами это бывает — собственно, только с ними и бывает.

Мерзость какая.

Тогда даже жена Катаева не выдержала:

— Что вы его шпыняете? Вы же видите, он не в себе!

Катаев ответил — так, вероятно, что в соседней комнате было слышно:

— Современные любовники не стреляются.

Я хочу все же защитить южную школу, к которой принадлежали Катаев, его брат Евгений, его друг Ильф, их общий друг Олеша и приятель Бабель. Одесса есть Одесса, хотя с поправкой на послереволюционность, — там действительно не стреляются. Бандиты стреляют друг в друга, хотя дружески, братски, — и в городовых, но тоже как-то по-семейному. Из-за слов там не стреляются тем более. К словам относятся легко.

В книге об Ильфе — набросках, точнее, — Петров писал:

«Как создавался заново разрушенный революцией быт. Вместо морали — ирония. Она помогла преодолеть эту послереволюционную пустоту, когда неизвестно было, что хорошо и что плохо».

Маяковскому было известно, «что такое хорошо и что такое плохо». А им не было.

Поэтому их книга осталась главным советским цитатником и уцелела от двадцатых — в числе весьма немногих. А человек, твердо знавший, что хорошо и что плохо, обязан был застрелиться. Это было предопределено стилистически.

Присыпкин заморозился и выжил. Бендер выжил, хотя переквалифицировался в управдомы. Все выжили, а Маяковский — нет.

Я к Катаевым не езжу, и вы не ездите, говорил Асеев. Бывают люди, которые стреляются, а бывают такие, от которых стреляются другие.

Лиля не просто так их ненавидела. Это люди другого стиля, богема тридцатых годов. У них легкое отношение к жизни и смерти, и потому когда кого-нибудь еженощно берут, они продолжают веселиться. Цинизм спас Катаева. Этот цинизм не мешал ему давать деньги Мандельштаму — он был, кажется, единственным, кто помогал систематически, — и писать превосходную прозу, особенно детский роман «Белеет парус одинокий».

Одним из сильнейших впечатлений моего детства было описание воды «Фиалка» оттуда.

«Мальчик даже не поверил своим глазам, когда будочник достал белую бутылку с фиолетовой наклейкой и раскупорил тоненькую проволоку, которой была прикручена пробочка.

Бутылка выстрелила, но не грубо, как стрелял квас, а

тоненько, упруго, деликатно. И тотчас прозрачная вода закипела, а из горлышка пошел легкий дымок, действительно распространивший нежнейший аромат самой настоящей фиалки.

Гаврик осторожно взял обеими руками, как драгоценность, холодный кипучий стакан и, зажмурившись против солнца, стал пить, чувствуя, как пахучий газ бьет через горло в нос.

Мальчик глотал этот волшебный напиток богачей, и ему казалось, что на его триумф смотрит весь мир: солнце, облака, море, люди, собаки, велосипедисты, деревянные лошадки карусели, кассирша городской купальни… И все они говорят: «Смотрите, смотрите, этот мальчик пьет воду «Фиалка»!»

Даже маленькая бирюзовая ящеричка, выскочившая из бурьяна погреть на солнце бисерную спину, висела, схватившись лапкой за камень, и смотрела на мальчика прищуренными глазами, как бы говоря тоже: «Смотрите на этого счастливого мальчика: он пьет воду «Фиалка»!».

У человека тридцатых годов, когда все утопии уперлись в непрошибаемую стену, нет ничего святого и чистого, кроме воды «Фиалка». И можно понять, почему Лиля Брик — сама хозяйка салона — ненавидела салон Катаева. Ей казалось — и, может быть, не без оснований, — что лучше собирать чекистов, чем артистов: для чекистов по крайней мере слова что-то значат, и чекисты иногда стреляются.

Хотя, к сожалению, редко. Да и зачем? Их исправно расстреливают свои.

О мерзость, о отчаяние! Было ли здесь когда-нибудь иначе? Будет ли здесь когда-нибудь иначе?

Чтобы сразу закончить с версией о том, что его застрелили агенты ЧК — ГПУ — НКВД — КГБ — ФСБ, таинственные люди из прошлого или будущего, дежурившие у него в шкафу, — главным сторонником этой версии был Валентин Скорятин, накопавший в процессе расследования много интересного, но не нашедший ни единого доказательства чужого участия в самоубийстве (убийстве) Маяковского. Публикации о более тесном, чем принято думать, сотрудничестве Маяковского с ГПУ продолжаются поныне, ни единого нового факта там нет (поскольку закрыты архивы), но домыслы строятся по одной схеме: салон Бриков использовался для слежки за деятелями культуры, сами Брики были агентами, Маяковский выполнял деликатные поручения за границей (что, конечно, было особенно удобно при полной его неспособности к языкам — и при наличии, скажем, Эренбурга, эти языки отлично знавшего)… Мы не будем

сейчас — не имея доступа к тем же архивам — добавлять свои домыслы к чужой конспирологии, хотя не можем не заметить, что на роль секретного агента Маяковский с его публичной жизнью, запоминающейся внешностью и психологической ригидностью (скажем: негибкостью), — вообще очень мало годился. Сама мотивировка — Брикам обязательно надо было убить Маяковского, иначе он женился бы на Татьяне Яковлевой и весь кагал лишился бы средств к существованию, — скорее забавна, потому что если бы Маяковского убили, он уж точно не смог бы больше зарабатывать; об эмиграции он и сам не думал, прекрасно представляя себе свое положение «там».

Главная — не скажу «подлость», ибо научное любопытство никому не возбраняется, но главная этическая двусмысленность такого предположения напоминает посягательство (с куда более серьезными основаниями) на авторство «Тихого Дона» или «Гамлета». Можно отнять «Тихий Дон» у странного казака Шолохова, ничем в жизни как будто не доказавшего способности написать такой шедевр, можно попробовать отобрать «Гамлета» у полуграмотного актера Шекспира, но отнять такое великое произведение, как самоубийство, главное, финальное творческое свершение, без которого обесценивается и сводится к агиткам все остальное, — это не смейте, это ни-ни! Человек кровью заплатил. Это вам не случай Есенина, в чью стратегию самоубийство действительно может не вписываться — потому, что и стратегии никакой не было, а точнее, он сменил их несколько. Есенин выстраивал «имидж», много думал о славе, повторял, что без скандала «так Пастернаком и проживешь», — но несмотря на регулярные угрозы самоубийства, что у демонстративных личностей бывает нередко, суицидных попыток до 1925 года не предпринимал и предсмертных записок не писал; в его случае — несмотря на ряд полноценных экспертиз и серьезных свидетельств — сомнения возможны. В случае Маяковского все понятно, и главное — целенаправленное, упорное шествие навстречу именно такому концу слишком очевидно.

В России девяностых и особенно нулевых вообще принято было ставить под сомнение очевидные вещи, что, может, и неплохо иногда — в порядке разоблачения штампов, — но что-то эти сомнения были уж больно однотипны: человек НЕ МОГ такого сделать, ему было слабо. Египтяне не могли воздвигнуть пирамиды, жители острова Пасхи — изготовить идолов; Шекспир не писал, Шолохов даже не читал, Есенин не вешался, Маяковский не стрелялся, революцию сделал не русский народ, а евреи в союзе с англосаксами, а возможно, всё это, от пирамид до революции, сделали инопланетяне. Есть тут какое-то бегство от

исторической ответственности, — я не я, и революция не моя, — но в гораздо большей степени неверие в человеческие силы. Маяковский не мог застрелиться! Его могло застрелить всесильное ОГПУ (и оно действительно всесильно — ведь мы ничего не можем ему противопоставить, и значит, на нас нет никакой ответственности), но сам он — никогда.

Это даже не глупость. Это посягательство на главное произведение большого поэта, на саму его личность. И мы не будем это обсуждать, чтобы не разбрасывать сорные семена еще дальше.

Выставка была развернута на Воровского, в клубе писательской федерации.

Готовя выставку, Маяковский с Василием Катаняном проходил мимо комнаты, где шел товарищеский суд. И сказал:

— Самое страшное — судить и быть судимым.

Незадолго до этого сказал Светлову на Тверской, вдруг, без всякой связи с предыдущим разговором:

— Боюсь, что посадят.

— Вас? Символ революции?

— Именно поэтому.

Всё понимал.

По случаю открытия выставки во втором номере журнала «Печать и революция» печатаются его портрет и приветствие «Великому революционному поэту». По звонку Артемия Халатова, руководителя ГИЗа, портрет вырезается из готового тиража. «Назвать Маяковского, попутчика, великим революционным поэтом?!»

Было из-за чего предположить, что против него ведется кампания; возможно, была не кампания, а мания, глубокая внутренняя уверенность в том, что кругом враги, — но интуиция его не обманывала. Люди двадцатых были обречены. Причем те, кто колебался, не входил в РАПП, не присягал в верности, — могли еще спастись; а вот самых преданных уничтожали первыми.

Театральный критик Владимир Млечин открывал диспут о «Бане» в Доме печати 27 марта 1930 года и после диспута поехал с Маяковским в писательский клуб.

Они не дружили, а приятельствовали, и Млечина удивило, что Маяковский с ним разоткровенничался. А он готов был в это время говорить с любым сколько-нибудь доброжелательным человеком.

«Маяковский спросил, почему не опубликована моя рецензия на постановку «Бани».

— Кто вам сказал об этом? — ответил я вопросом.

— Ну, в редакциях секреты не хранятся. Да и какой тут секрет! Так почему вашу статью не печатают? Что, вы меня мало ругаете или слишком ругаете?

Я ответил, что моя статья товарищам показалась расплывчатой.

— То есть недостаточно резкой? Товарищи боятся не попасть в тон разгромным статейкам? Скажите, чем объясняется это поветрие? Вы можете вспомнить, чтобы так злобно писали о какой-либо пьесе? И все— как по команде. Что это — директива?

Я попытался убедить Владимира Владимировича в том, что никакой директивы нет и быть не может, что появившиеся рецензии — результат неблагоприятного настроения, сложившегося на премьере. <…>

— Да при чем тут Мейерхольд! — прервал меня Маяковский. — Удар наносится по мне — сосредоточенный, злобный, организованный. Не стоит сейчас спорить о достоинствах и недостатках пьесы и спектакля— за вечер достаточно наговорено. И не в них дело. Тон делает музыку. Непристойные рецензии — результат организованной кампании.

— Организованной? — удивился я. — Кем? Кто заинтересован в такой кампании против вас?

Маяковский отвечал подробно. Он был глубочайшим образом убежден, что рецензии на «Баню» не случайность, а звено в цепи систематической кампании, которую упорно называл «травля» Он утверждал, что этот поход против него стал особенно яростным в связи с выставкой, которую он организовал к двадцатилетию своей литературной деятельности. Выставку, по его словам, он фактически создал сам и проделал гигантскую работу, чтобы «поднять эту махину» <…>

— С восемнадцатого года меня так не поносили. Нечто подобное писали лишь после первой постановки «Мистерии-Буфф» в Петрограде: «Маяковский приспосабливается», «Маяковский продался большевикам»

— Так чего вам сокрушаться, Владимир Владимирович? Ругались прежде, кроют теперь…

— Как же вы не понимаете разницы! Теперь меня клеймят со страниц родных мне газет!

— Но все-таки к вам хорошо относятся, — попробовал я возразить.

— Кто? Не знаю. Почему вы так думаете?

— Например, Анатолий Васильевич Луначарский сказал мне,

что в ЦК партии вас поддержали, когда возник вопрос об издании вашего собрания сочинений.

— Да, Луначарский мне помогал. Но с тех пор много воды утекло.

Маяковский говорил о травле. Он утверждал, что этот поход против него стал особенно яростным в связи с выставкой, которую он организовал к двадцатилетию своей литературной деятельности.

Маяковский был уверен, что враждебные ему силы находят у кого-то серьезную поддержку. Только этим можно объяснить, что никто из официальных лиц не пришел на его выставку и не откликнулись большие газеты.

— Что это означает? Булавочные уколы, пустяки? Нет, это кампания, это директива! Только чья, не знаю. Вот и источник беззастенчивых рецензий. Но вопрос: кто воодушевил «Правду»?

— Вы думаете, что «Правда» действовала по директиве? — переспросил я.

— А вы полагаете, что по наитию, по воле святого духа? Или по собственной инициативе? Нет, дорогой.

— Вы, мне кажется, все преувеличиваете. Статья в «Правде»? Модно говорить об уклонах — как не найти уклоны в литературе. Вот и статья о «левом уклоне». Там не только вам достается — вы там в компании с Безыменским и Сельвинским.

— На миру и смерть красна, конечно… Вы правы в другом: статья в «Правде» сама по себе не могла сыграть большой роли. Но вы никак не объясните, почему выставку превратили в Голгофу для меня. Почему вокруг меня образовался вакуум, полная и мертвая пустота…

В словах Маяковского звучала глубокая тоска. И слова эти меня очень удивили. Я знал, что на выставке перебывало много народу, что у Маяковского полно личных и литературных друзей, последователей, целая литературная школа. Все это я с большой наивностью и высказал.

— Друзья? Может, и были друзья. Но где они? Кого вы сегодня видели в Доме печати? Есть у меня друзья — Брики. Они далеко. В сущности, я один, тезка, совсем один…

Мне стало не по себе. Я не понимал безнадежности попыток убедить Маяковского, что все идет к лучшему в этом лучшем из миров, а его огорчения — следствие мнительности или, пуще того, необоснованных претензий. Я не понимал, что выставка «За двадцать лет» для Маяковского — итог всей трудной жизни и он вправе, именно вправе ждать признания от высших органов государственной власти.

И я задал вопрос, который Маяковскому, вероятно, показался

если не бестактным, то весьма наивным:

— Чего же вы ждали, Владимир Владимирович? Что на выставку придут Сталин, другие члены политбюро?

Ответ последовал вполне для меня неожиданный:

— А почему бы им и не прийти? Отметить работу революционного поэта — обязанность руководителей советского государства. Или поэзия, литература — дело второго сорта? Но помимо Сталина есть немало деятелей советской власти, многие прямо отвечают за положение на культурном фронте. Их тоже не было на выставке. <…>

— Время надвигается острое… И позднее, — вдруг добавил он. — Вон служащие ресторана расходятся.

Маяковский поднялся и зашагал к гардеробу».

Сталин, кажется, тут еще ни при чем — во всяком случае, Маяковскому передали (со слов Регины Глаз, Лилиной кузины, которая служила в семье Сталиных воспитательницей детей — вот куда дотягивались связи, и без всякого ГПУ), что и «самому», и Надежде Аллилуевой очень понравилось чтение финальной части «Ленина» на торжественном заседании в Большом театре, посвященном шестилетию ленинской смерти. Сталин глаз не сводил с Маяковского, восхищался его чтением. И, видимо, это не осталось незамеченным — на следующее утро Маяковскому позвонили из «Правды», спрашивали, нет ли стихов… Лиля записала в дневнике, что от подобострастного голоса заведующего литотделом газеты ее тошнило физически.

Заведовал этим отделом плохой советский поэт Александр Поморский (Линовский).

Но полдень
Поднимет горячий прибой,
От ветра
Проснутся мимозы.
И цитрусы солнцем полны
Над тобой,
И праздник встречают колхозы.

Это вот ему надлежало решать, печатать или не печатать Маяковского.

Травил не Сталин, и «Баню» ругал не Сталин. Но писатели на то и писатели, чтобы чувствовать происходящее, ощущать его физически. И может быть, — есть и такая вероятность, — они его травили именно для того, чтобы подтолкнуть к единственно возможному, единственно красивому уходу? Все вместе,

коллективно готовили главное литературное событие 1930 года, если не всей советской эпохи?

В РАПП он вступил потому, что ЛЕФ кончился, а РЕФ явно не задавался; потому, что вне организации себя не мыслил. Но существует версия, что он искал опоры потому, что чувствовал растущую неуверенность и уязвимость: тучи сгущались не только над ним, а и над Бриками. Янгфельдт подробно рассматривает историю подозрительной публикации в «Комсомолке»: там 10 января (вступление в РАПП уже планировалось, но еще не состоялось) помещена заметка «Супружеская поездка на государственный счет». «Спрашивается, почему не командировать кого-нибудь одного из двух Бриков? И если обязательно нужен второй работник, то почему его функцию должна выполнить именно Л. Брик, а не кто-либо из других специалистов в вопросах, которые служат предметом командировки?» (Предметом командировки служило знакомство с методами кинопропаганды, новинками режиссуры — и попутная агитация за советское искусство посредством лекций Брика.)

После Луначарского Наркомпрос интенсивно чистили, сокращали валютные расходы, отменяли зарубежные командировки. Уже 12 января «Комсомолка» признала, что Брики едут не за государственный, а за свой счет. Спустя два дня, 14 января, было напечатано и письмо Маяковского — о том, что Брик внес большой вклад в пропаганду советского искусства на Западе и будет жить в Берлине на свои. Чтобы пробить поездку, Маяковский записался на прием к Кагановичу и сумел убедить его в необходимости отправить Лилю и Осипа на два месяца в Берлин и Лондон. Официальная цель — подготовка антологии левой литературы для издания в России. О разрешении ходатайствовал и РАПП, и в «Комсомолке» был опубликован документ от РАППа — о том, что поездка не частная и финансируется не государством.

17 февраля Брики уехали в Берлин. 11 марта отметили там день свадьбы.

31 марта прибыли через Голландию в Лондон. Плыли в открытом море, «совсем не качало».

Море уходит вспять,
море уходит спать.

14 апреля вернулись в Голландию, купили Маяковскому сигары и трость.

Вот ровно в тот момент они ему покупали трость и сигары.

Ну а что, тоже проявление любви.

Без Бриков у него в Гендриковом некоторое время прожил чекист Лев Эльберт (Эльберейн), друг дома, сотрудник внешней разведки.

Он оставил мемуары, точнее — некролог, в котором («Краткие данные») не без литературного кокетства — они все там были большие стилисты, во внешней разведке, — вспоминает:

«Маяковский круто водит горячим и зорким глазом. Глаз занимает видное место в крохотной, светлой и неустойчивой комнате. Место над переносьем безостановочно работает — даже за утренним чаем и за безответственными разговорами, еще не оторвавшимися от сна. Маяковский стеснен обстановкой герметически. Огромный радиус его частых жестов задевает разные предметы.

— Как спали? Как жизнь? Довольны ли вы сегодня своей жизнью? Красиво ли идет жизнь ваша? Придумали ли за ночь смену огню или написали марсельезу? Как вы думаете, будет этой весной война? Неужели сунутся? Готовятся у нас к весне? Ужасно не хочу войны! Если случится — приду с чекой в Париж. Знаю состав этого города. Буду полезен. Как у нас с газоубежищами? Строят, вероятно. Ужасно мне жалко, что не мы украли Кутепова, — чистое предприятие. Люблю славу — пусть они боятся нас».

Кутепова, кстати, украли-таки мы. И Маяковский деликатно пытается вытащить из Эльберта информацию, как именно было осуществлено это «чистое предприятие». Между тем работа была не совсем чистая: по одной из версий, Кутепов умер сразу после похищения от чересчур большой дозы морфия, введенной ему в автомобиле, куда его впихнули на парижской улице. По другой, его доставили в Москву, и там он отказался сотрудничать с органами, после чего был ликвидирован. А правду мы узнаем нескоро, потому что архивы ФСБ закрыты.

«Очень интересный бульдог, необычайно интересный бульдог будет Булькиным мужем. Забеременеет собачка, вне сомнения, забеременеет собачка. Не лезь, Булечка, нельзя меня раздражать. Мужчины стали очень нервные. Вы бываете влюблены? Не бываете? Быть может — не удачно? Будут войны, будут революции, и тогда — она вас полюбит. Вы читали Чернышевского «Что делать»? Я сейчас читаю. Меня книга занимает с определенной стороны. Тогда проблема была в том, чтобы выйти из семьи, теперь — в том, чтобы в нее войти, строить

семью. Очень трудно. <…> Идемте вечером в Краснопресненский клуб, — там комсомольцы с заводов меня огреют. Очень уважаю эту публику. Жизнь замечательна. Жизнь очень хороша. Правда, хороша?»

Ниже следуют рассуждения о временной нервной усталости.

Уж разведчик-то мог бы внимательно присмотреться и понять, что перед ним человек в тяжелой депрессии, бормочущий непонятно о чем, перескакивающий с предмета на предмет, беспомощно, неумело гипнотизирующий самого себя: жизнь хороша? Хороша же? И это намерение построить семью — звучащее очень странно: «войти в семью». Неужели опять в чужую? Неужели, привыкнув к тройственным союзам, он собирался именно войти в чужую семью и пожить вместе с Яншиным? А Яншин бы еще с кем-нибудь жил, и никому не было бы обидно.

Интересно и насчет «Будут войны, и тогда она вас полюбит». Если я правильно понимаю эту реплику, он гениально предсказал сюжет следующей — после «Сестры моей жизни» — великой книги стихов в русской лирике: это именно книга, цельный жанр, единое повествование. Сюжет там такой: мальчик влюблен в девочку. Она опытнее, зрелее, как положено, и никак он не может добиться ее любви, а потом он идет на войну и становится там настоящим рыцарем, красавцем, победителем. Ну и страдальцем тоже, конечно, но прежде всего победителем. И когда он возвращается — она его уже любит, но ему уже не нужна.

У него не было настоящей войны, и он не выдержал бы настоящей войны. А то, конечно, вернулся бы таким, что никакая любовь уже не была бы нужна ему. На войне что-то такое делается, что метафорически описано у Хемингуэя в «Фиесте», — там герою повредили орган любви, он остался мужчиной, но заниматься любовью не может. Метафора не очень удачная, потому что возникают не очень приличные коннотации, да и мало ли какие придуманы хитрые способы, в конце концов, — но суть уловлена: после войны с любовью происходит что-то странное. Трудно, согласитесь, благоговеть перед тем, что так легко превращается в мясную тушу, в кровавую лужу.

Она-то вас полюбит, да вы-то…

Симонов после войны писал очень плохие стихи, потом вообще бросил это дело.

Маяковского очень любил, восстановил его выставку в семидесятом. А ведь Лиля ему когда-то сказала, еще при первом знакомстве, в пятидесятые, что считает книгу «С тобой и без тебя» слишком откровенной.

А я думаю — не откровенной, а обидной.

В последний месяц отношения с Норой стали невыносимы для обоих. Он срывался по любому поводу.

«Я начала избегать встреч с Маяковским. Однажды сказала, что у меня репетиция, а сама ушла с кем-то в кино.

Владимир Владимирович узнал об этом: он позвонил в театр и там сказали, что меня нет. Тогда он пришел к моему дому поздно вечером, ходил под окнами. Я позвала его домой, он сидел мрачный, молчал.

На другой день он пригласил нас с мужем в цирк: ночью репетировали его пантомиму о 1905 годе. Целый день мы не виделись и не смогли объясниться. Когда мы приехали в цирк, он уже был там. Сидели в ложе. Владимиру Владимировичу было очень не по себе. Вдруг он вскочил и сказал Яншину:

— Михаил Михайлович, мне нужно поговорить с Норой… Разрешите, мы немножко покатаемся на машине?

Яншин (к моему удивлению) принял это просто и остался смотреть репетицию, а мы уехали на Лубянку.

Там он сказал, что не выносит лжи, никогда не простит мне этого, что между нами все кончено.

Отдал мне мое кольцо, платочек, сказал, что утром один бокал разбился. Значит, так нужно. И разбил об стену второй бокал. Тут же он наговорил мне много грубостей. Я расплакалась, Владимир Владимирович подошел ко мне, и мы помирились.

Когда мы выехали обратно в цирк, оказалось, что уже светает. И тут мы вспомнили про Яншина, которого оставили в цирке.

Я с волнением подошла к ложе, но, к счастью, Яншин мирно спал, положив голову на барьер ложи. Когда его разбудили, не заметил, что мы так долго отсутствовали.

Возвращались из цирка уже утром. Было совсем светло, и мы были в чудесном, радостном настроении. Но примирение это оказалось недолгим: на другой же день были опять ссоры, мучения, обиды».

В другой раз зазвал их с Яншиным к себе после очередной встречи втроем — Полонская десять лет спустя уже не помнит, где.

«— Норочка, Михаил Михайлович, я вас умоляю — не бросайте меня, проводите в Гендриков.

Проводили, зашли, посидели 15 минут, выпили вина. Он вышел вместе с нами гулять с Булькой. Пожал очень крепко руку Яншину, сказал:

— Михаил Михайлович, если бы вы знали, как я вам благодарен, что вы заехали ко мне сейчас. Если бы вы знали, от чего вы меня сейчас избавили».

Последней каплей — или, скажем иначе, последним толчком — было выступление в Плехановской аудитории Плехановского же экономического института 9 апреля 1930 года. Есть подробный отчет Евгения Славинского, организатора этого чтения, и его стоит процитировать почти целиком.

«К началу вечера зал был не полный. Лавут сказал Владимиру Владимировичу, что нужно начинать.

Маяковский поднялся по лесенке на кафедру. Стол, за которым председательствующий, член президиума и я, стоит между кафедрой и дугообразными рядами скамеек. Поэт был высоко над нами.

— Товарищи! — громыхнул устрашающим низким басом оратор. — Меня едва уговорили выступать на этом вечере. Мне не хотелось, надоело выступать.

Маяковский говорит едко, саркастически и в то же время заявляет:

— Отношусь к вам серьезно. *(Смех.)* Когда я умру, вы со слезами умиления будете читать мои стихи. *(Некоторые смеются.)* А теперь, пока я жив, обо мне много говорят всякой глупости, меня много ругают. Много всяких сплетен распространяют о поэтах. Но из всех разговоров и писаний о живых поэтах обо мне больше всего распространяется глупости. Я получил обвинение в том, что я — Маяковский — ездил по Москве голый с лозунгом: «Долой стыд!» Но еще больше распространяется литературной глупости.

С какой меркой подходят к оценке поэта, писателя? Читают Есенина, — мне сие нравится. Читают Блока, — мне сие нравится. Читают Безыменского, — мне сие нравится. Читают других, — мне сие нравится!!

Вот единственная мерка, с которой подходят к оценке поэта.

Все поэты, существовавшие до сих пор и живущие теперь, писали и пишут вещи, которые всем нравятся, — потому что пишут нежную лирику.

Я всю жизнь занимался тем, что делал вещи, которые никому не нравились и не нравятся. *(Хохот части слушателей. Реплика: «Теперь нравятся!»)*

Маяковский продолжает:

— В царской России были такие условия, такое производства и такой бытовой уклад, которые выращивали поэтов — меланхолических лириков. Колоссальная индустриализация Советского Союза уничтожит всякую меланхолическую лирику.

— О чем я думал в литературе? О том, чтобы уничтожить мелкий индивидуальный вкус обывателя. Сегодня двадцать лет

моей поэтической работы. — Все слушатели долго приветствующе аплодируют.

Маяковский:

— Читаю первое вступление в поэму о пятилетке, «Во весь голос».

Когда Маяковский прочитал строки: «Неважная честь, чтоб из этаких роз мои изваяния высились по скверам, где харкает туберкулез, где б… с хулиганом да сифилис», в аудитории в разных местах — реплики протеста против грубых слов.

Маяковский прерывает чтение. Говорит, что хотел прочитать до конца, но не может: «Не наладились взаимоотношения с аудиторией».

К нам на стол бросают записки. Просят не употреблять грубых слов в стихах. Маяковский на записки не отвечает, он просит:

— Давайте разговаривать!

Никто на трибуну не идет. Просят читать стихи. Поэт читает «Солнце».

Спрашивает:

— Сегодняшняя аудитория, наверное, не бывала на моих выступлениях?

Голоса:

— Не бывали! не бывали!

Маяковский:

— Значит, можно читать все стихи?

Голоса:

— Да! Да! Можно! Просим!

Поэт читает «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». Дружно аплодируют. Потом большая пауза. Все ждут следующего стихотворения.

Маяковский к аудитории:

— Я очень прошу, чтобы товарищи поразговаривали: кто хочет слова?

Кто-то идет к трибуне. Маяковский сходит с трибуны и скрывается от слушателей за щитом направо от трибуны. Говорит студент Макаров. Он заявляет, что непонятны стихи, помещенные в сборнике «Литература 20-го века».

На трибуне появляется поэт:

— Какие стихи непонятны?

С места кричат:

— «Облако в штанах».

Маяковский читает записку, переданную ему непосредственно из аудитории: «Верно ли, что Хлебников гениальный поэт, а вы, Маяковский, перед ним мразь?» В

аудитории сильный шум, некоторые смеются, многие возмущены.

Маяковский:

— Я не соревнуюсь с поэтами, поэтов не меряю по себе. Это было бы глупо. У нас, к сожалению, мало поэтов. На сто пятьдесят миллионов населения должно быть по крайней мере сто пятьдесят поэтов, а у нас их два-три.

Крики:

— Какие? Назовите! Перечислите!

Маяковский:

— Хороший поэт Светлов, неплохой поэт Сельвинский, хороший поэт Асеев.

Голоса:

— Сколько насчитали? Себя исключаете?

Маяковский иронически:

— Исключаю.

Много возгласов, вопросов о Демьяне Бедном.

Маяковский:

— Многие считают, что поэт тот, кто пишет лирические стишки, поэтические картинки. А Демьян Бедный пишет агитки, политические вещи.

Слово получает Зайцев.

Маяковский предупреждает:

— Мы разговаривать будем так: товарищ выступает, и я сразу буду на выступление отвечать.

Маяковский сходит вниз, садится на ступеньку трибуны, сидит с закрытыми глазами, прислонившись к стенке, едва видимый некоторым из публики. Мне стало страшно.

Владимир Владимирович не держится на ногах и не просит принести стул. Я хотел принести стул, но посчитал неудобным бросить обязанности ведущего протокол. Я подумал: «Вот она, голгофа аудитории» <… >

Из последних рядов женский голос нахально и пискливо:

— А что вы написали о Ленине?

Еще голос:

— Прочтите «Мы не верим».

Поэт опять на трибуне. Распростер правую руку над нами. Обращается к слушателям:

— Тихо, товарищи!

Вытесняет предыдущего оратора, пытавшегося говорить, объявляет:

— Я читаю о смерти Ленина.

Излагает план поэмы и начинает читать со слов: «Если бы выставить в музее плачущего большевика…» — читает до конца. Читает с потрясающей силой. Слушатели отвечают бурными

аплодисментами. Все взволнованы.

Вытесненный с трибуны болван появляется снова и заявляет:

— Маяковский говорит, что уже двадцать лет пишет. Но он много говорит о себе, много себя восхваляет. Нужно бросить это дело. Маяковскому нужно заняться настоящей работой.

Поэт, потрясенный наглой брехней, опять вытесняет наглеца и взволнованно заявляет:

— Предыдущий оратор говорил глупости: за сорок пять минут я ничего не говорил о себе.

Голос:

— Надо доказать.

Поэт предлагает поднять руки тем, кто не понимает его стихи. Поднимают приблизительно двадцать пять процентов слушателей.

Я не успеваю записывать.

Поэт читает записку и заявляет:

— Мне говорят, что я не пишу о деревне, о колхозах. Если бы вы читали газеты, прочли бы «Урожайный марш» и «Марш двадцати пяти тысяч» Беда не в том, что я не пишу о колхозах, а в том, что о них не пишет никто. *(Смех.)*

Слово получает студент Честной:

— Многие отнекиваются от Маяковского словами «непонятен». Для меня Маяковский не непонятен, а не воспринимаем. *(Смех.)* Я считаю, что Маяковский прав, что его будут понимать через более или менее продолжительный промежуток времени, через десятилетия.

Слово получает студент Крикун (оратор пьяный):

— Как отсталые рабочие воспринимают реконструкцию народного хозяйства и прежде всего той промышленной единицы, в которой они сами работают? Инертно, с некоторым сопротивлением. Реконструкцию литературы, которую производит Маяковский, воспринимают инертно, консервативно, в штыки. Ориентация писателя должна быть на пролетариат. У Маяковского правильная ориентация. Но Маяковский делает перегибы в своей работе, как партийцы в своей политической деятельности. Есть у Маяковского стихотворение, в котором на полутора страницах повторяется тик-так, тик-так.

Поэт порывисто бросается на трибуну и протестующе, с яростным гневом заявляет:

— Товарищи! Он врет! У меня нет такого стихотворения! Нет!!

На трибуне оба оратора. Пьяному студенту Крикуну еще удается крикнуть:

— Читаемость Маяковского слаба, потому что есть в работе

Маяковского перегибы.

Поэт очень громко, яростно:

— Я хочу учиться у вас, но оградите меня от лжи… Чтобы не вешали на меня всех дохлых собак, всех этих «стихов», которых у меня нет. Таких стихов, которые приводили сейчас, у меня нет! Понимаете? — Нет!! *(Аплодисменты.) Я* утверждаю, что вся моя поэзия такая же понятная, как поэма «Владимир Ильич Ленин»!

Опять слово просит Макаров. Он приводит примеры непонятных стихов:

1. «Вывескам»:

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.
А если веселостью песьей
закружат созвездия «Магги» —
бюро похоронных процессий
свои проведут саркофаги.

2. «А вы могли бы?» (Читает все стихотворение.)

3. «А все-таки». («Все эти, провалившиеся носами, знают: я — ваш поэт».)

4. «Война объявлена»:

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьим криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!».

— Имеет ли все это отношение к революции? Все написано о себе. Все это непонятно.

Поэт опять на трибуне:

— Это написано в тысяча девятьсот девятом и тысяча девятьсот десятом годах. Вырывать куски, строчки из контекста и этим доказывать непонятность — значит заниматься демагогией. Возьмите, например «…но паразиты — никогда…» Что это значит? Какие насекомые — блохи, клопы? Что они «никогда»?! Это не имеет никакого отношения к борьбе пролетариата с капиталом, потому что это вырвано из контекста.

Поэт читает стихотворение «А вы могли бы?» и говорит, что «это должно быть понятно каждому пролетарию. Если пролетарий этого не поймет, он просто малограмотен. Нужно учиться. Мне

важно, чтобы вы понимали мои вещи».

Поэт ждет новых реплик, выступлений. Слушатели молчат.

Поэт:

— Почему вы молчите?

Никто не отвечает и не просит слова.

Поэт:

— Если вы замолчали, значит, стало понятно. Я прочту из «Хорошо!»

Принимают очень хорошо.

К поэту подходит еще один студент. Он жалуется на непонятность стихотворения. Маяковский тихо спрашивает: какое стихотворение, где напечатано?

Маяковский обращается к аудитории:

— Товарищи! Выясняется: стихотворение, которое непонятно, не мое, а Хлебникова. *(Хохот, аплодисменты.)* Так всегда бывает: или не мое стихотворение, или так вырван кусок, что получается бессмыслица.

Из последних рядов раздается женский крик.

— Что значит этот высоко-придыхательный голос? *(Смех.)*

Студентка вскакивает и что-то тараторит, кривляясь. Весь шум перекрывают громовые раскаты баса. Я уже больше не могу писать. Смотрю то вверх на оратора, то в аудиторию. Спрашиваю Бессонова: что делать, как успокоить Владимира Владимировича.

Общий накал увеличивается. Кто-то пытается что-то кричать. Та же студентка протестующе машет рукой.

Маяковский:

— Не машите ручкой, от этого груши с дерева не ссыпятся, а здесь человек на трибуне.

Дальше цитатами из выступлений студентов он доказывает их безграмотность в поэзии, говорит с большой обидой на упреки:

— Я поражен безграмотностью аудитории. Я не ожидал такого низкого уровня культурности студентов высокоуважаемого учреждения.

Из первого ряда (за моей спиной) очкастый кричит:

— Демагогия!

Маяковский, обращаясь в сторону крика:

— Демагогия? — Обращаясь к аудитории: — Товарищи! Это демагогия?!

Очкастый не унимается, он встал и кричит:

— Да, демагогия.

Я в отчаянии схватил со стола пустой графин и бросился к выходу. Лавут меня остановил. Я ему поверил, что так бывало на выступлениях Маяковского и Маяковский всегда побеждал.

Маяковский, перекинувшись через край трибуны, с

ненавистью смотрит на кричащего идиота и со всей страшной силой голоса приказывает:

— Сядьте!!

Идиот не садится и орет.

Большой шум в аудитории. Все встают.

— Сядьте! Я вас заставлю молчать!!!

Все притихли. Садятся. Владимир Владимирович очень устал. Он, шатаясь, спускается с трибуны и садится на ступеньки. Полная тишина.

Он победил.

Председательствующий:

— Есть предложение разговоры прекратить и читать стихи.

Просит читать «Левый марш».

Маяковский читает. Начинает с необычайной разбивкой первой строки:

Ррраз —
ворачивайтесь
в марше!

Принимают хорошо. Бурные аплодисменты.

— Этот марш вдохновлял матросов, когда они штурмовали капитал.

И еще говорит о своих любимых строчках, которые распевали красногвардейцы, когда шли на штурм Зимнего.

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

— Товарищи! Сегодня наше первое знакомство. Через несколько месяцев мы опять встретимся. Немного покричали, поругались. Но грубость была напрасна. У вас против меня никакой злобы не должно быть. А теперь, товарищи, дадим слово товарищу Бессонову. Послушайте его.

Владимир Владимирович у выходной двери в аудитории одевается.

Бессонов говорит о выставке, об Ударной бригаде. Маяковский старается незаметно уйти. Вместе с ним уходит четверть аудитории.

Бессонов говорит об отчете поэта перед активом комсомола Красной Пресни…

Вдруг возвращается Лавут. Оказывается, Владимир Владимирович забыл палку. Лавут потом говорил, что этого

никогда не случалось».

Случалось. Когда выбежал от Наташи Хмельницкой после последнего объяснения.

Это ужас, и притом удар нанесен со стороны любимейшей аудитории — студенческой. Не успел он поверить, что после фактического бойкота, который устроили его выставке ровесники и старшие, опереться можно будет на студентов, что в литературной среде он одинок, а молодежь считает его своим поэтом, — ему тут же пришлось убедиться, что процент читающих и понимающих его молодых ничтожен, что все они, по сути, были на выставке.

Говорить по существу не хотел никто. Они устроили травлю и наслаждались зрелищем травли. Они чувствовали себя в своем праве. Они были вальяжны и безнаказанно ему хамили. Защитить его было некому.

Это было будущее. Это были ровесники Норы Полонской.

«Меня переехало временем».

После этого утешать было бессмысленно. Предсмертное не дали даже дочитать. «Во весь голос» было вступлением в поэму. Дальше оставалось предъявить только саму поэму, главную, последнюю и действительно во весь голос.

То есть — смерть.

«Во весь голос» — вступление в смерть, и его недослушали.

У нас есть подробная хроника, составленная Владимиром Радзишевским, — «Между жизнью и смертью», где вся его последняя неделя расписана по часам.

10 апреля Александр Февральский — приятель Маяковского, театральный критик — встречает его в коридоре театра Мейерхольда. Идет «Баня». Маяковский мрачен. Февральский, надеясь эту мрачность развеять, говорит о статье в «Правде» от 8 апреля: Попов-Дубовский, заведующий отделом искусств, оценивал спектакль вполне доброжелательно, хотя и не без оговорок: «Эта политическая сатира остроумно, местами блестяще сделана. Здесь нащупана конкретная форма нового стиля, которая в дальнейшем будет модифицироваться в зависимости от материала, времени и обстановки. «Баня» стоит на грани «обозрения», но это не «обозрение», а пьеса «циркового» типа, который дает возможность создавать формы величайшей гибкости, способные вобрать в себя и ударно, весело, эмоционально-убедительно подавать разнообразный, живой материал нашей революционной эпохи… <…> (Мейерхольду)

удалось создать политический спектакль, в основу которого заложены принципы зрелищного массового искусства. Концентрация действия, плакатность, «упрощенность» игры (а на самом деле очень сложная условность игры) — это есть нечто вновь найденное».

— Все равно, — отвечает Маяковский. — Теперь уже поздно.

11 апреля он зовет на карты Асеева, Полонскую и Яншина. Мрачно повторяет во время игры — «Я все отдам за верность Дездемоны». Полонская недовольна. Они выходят на лестничную площадку, ссорятся.

Дальше пусть рассказывает она — всё известно только ей. «12 апреля у меня был дневной спектакль. В антракте меня вызывают по телефону. Говорит Владимир Владимирович. Очень взволнованный, он сообщает, что сидит у себя на Лубянке, что ему очень плохо… и даже не сию минуту плохо, а вообще плохо в жизни…

Только я могу ему помочь, говорит он. Вот он сидит за столом, его окружают предметы — чернильница, лампа, карандаши, книги и прочее.

Есть я — нужна чернильница, нужна лампа, нужны книги…

Меня нет — и все исчезает, все становится ненужным.

Я успокаивала его, говорила, что я тоже не могу без него жить, что нужно встретиться, хочу его видеть, что я приду к нему после спектакля.

Владимир Владимирович сказал:

— Да, Нора, я упомянул вас в письме к правительству, так как считаю вас своей семьей. Вы не будете протестовать против этого?

Я ничего не поняла тогда, так как до этого он ничего не говорил мне о самоубийстве.

И на вопрос его о включении меня в семью ответила:

— Боже мой, Владимир Владимирович, я ничего не понимаю из того, о чем вы говорите! Упоминайте где хотите!..

После спектакля мы встретились у него.

Владимир Владимирович, очевидно, готовился к разговору со мной. Он составил даже план этого разговора и все сказал мне, что наметил в плане. К сожалению, я сейчас не могу припомнить в подробностях этот разговор. А бумажка с планом теперь находится у Лили Юрьевны.

Вероятно, я могла бы восстановить по этому документу весь разговор.

Потом оба мы смягчились.

Владимир Владимирович сделался совсем ласковым. Я просила его не тревожиться из-за меня, сказала, что буду его женой. Я это тогда твердо решила. Но нужно, сказала я, обдумать,

как лучше, тактичнее поступить с Яншиным.

Тут я просила его дать мне слово, что он пойдет к доктору, так как, конечно, он был в эти дни в невменяемом болезненном состоянии. Просила его уехать, хотя бы на два дня куда-нибудь в дом отдыха.

Я помню, что отметила эти два дня у него в записной книжке. Эти дни были 13 и 14 апреля.

Владимир Владимирович и соглашался, и не соглашался. Был очень нежный, даже веселый.

За ним заехала машина, чтобы везти его в Гендриков. И я поехала домой обедать: он довез меня.

По дороге мы играли в американскую (английскую) игру, которой он меня научил: кто первый увидит человека с бородой, должен сказать — «Борода» В это время я увидела спину Льва Александровича Гринкруга, входящего в ворота своего дома, где он жил.

Я сказала:

— Вот Лева идет.

Владимир Владимирович стал спорить. Я говорю:

— Хорошо, если это Лева, то ты будешь отдыхать 13-го и 14-го. И мы не будем видеться.

Он согласился. Мы остановили машину и побежали, как безумные, за Левой. Оказалось — это он.

Лев Александрович был крайне удивлен тем, что мы так взволнованно бежали за ним.

У дверей моего дома Владимир Владимирович сказал:

— Ну, хорошо. Даю вам слово, что не буду вас видеть два дня. Но звонить вам все же можно?

— Как хотите, — ответила я, — а лучше не надо.

Он обещал, что пойдет к доктору и будет отдыхать эти два дня.

Вечером я была дома. Владимир Владимирович позвонил, мы долго и очень хорошо разговаривали. Он сказал, что пишет, что у него хорошее настроение, что он понимает теперь: во многом он не прав и даже лучше, пожалуй, отдохнуть друг от друга дня два…»

К разговору 12 апреля он готовился. Составил его план, чего прежде не делал никогда и ни с кем. План этот читать жутко, он очень жалкий и одновременно грозный.

Раньше у него были женщины совсем другого типа, другого масштаба — и он ими пренебрегал, а сейчас, по точному замечанию самой Полонской, хватается за нее, как за соломинку. Ничего от прежних блестящих атак: сутяжничество.

«1. Если любят — то разговор приятен

2. Если нет — чем скорей тем лучше

3. Я — первый раз не раскаиваюсь в бывшем будь еще раз такой случай буду еще раз так же поступать

4. Я не смешон при условии знания наших отношений

5. В чем сущность моего горя

6. Не ревность (дважды подчеркнуто)

7. Правдивость человечность

нельзя быть смешным (подчеркнуто)

8. Разговор — я спокоен

Одно только не встретились и в 10 ч.

9. Пошел к трамваю тревога телефон не была и не должна быть шел наверняка кино если и не были Мих. Миъ. гулял со мной не звонил

10. Зачем под окном разговор

11. Я не кончу жизнь не доставлю такого удовольствия худ. театру

12. Сплетня пойдет

13. Игра способ повидаться если я не прав

14. Поездка в авто

15. Что надо прекратить разговоры

16. Расстаться сию же секунду или знать что делается».

Кощунственно звучит, но из всего, что он написал за 1930 год, это лучшие стихи. Больше того — стихи будущего. Так и будут писать уже в шестидесятые: «Пошел к трамваю тревога телефон не была и не должна быть».

Речь о ее походе в кино 10 апреля с 26-летним красавцем Борисом Ливановым, к которому Маяковский — думается, без всякого основания, — ревновал.

Актерская среда, безалаберность, легкое отношение к слову. Всегда как бы в роли.

У него никогда не было романов *с* актрисами, он не знал, что это такое.

Последние дни проводил с театром и с людьми театра. Все готовилось к последнему выходу, жанр был выбран безошибочно, среда соответствовала.

Вечером 12-го, по всей вероятности, он пишет письмо.

Шаламов называет письмо безумным, и написано оно, как вспоминает Галина Катанян, безумными, огромными буквами. Такими буквами писал Андрей Белый. Между тем письма, написанные этими огромными буквами, вполне рациональны — в отличие, например, от совершенно безумных писем Блока, написанных каллиграфическим, вольным и ровным почерком.

И письмо нормальное. Отличное письмо для финального выхода. Надо только оценивать его не как поэтическое или человеческое завещание, а как еще один лозунг, последнее — прозаическое — вступление в поэму.

И название абсолютно правильное. Такое же, как «Нате» или «Сволочи».

«Всем

В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил.

Мама, сестры и товарищи, простите — это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет.

Лиля — люби меня.

Товарищ правительство, моя семья — это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская.

Если ты устроишь им сносную жизнь — спасибо.

Начатые стихи отдайте Брикам, они разберутся.

Как говорят —

«инцидент исперчен»,

любовная лодка разбилась о быт. Я с жизнью в расчете и не к чему перечень взаимных болей, бед и обид.

Счастливо оставаться.

Владимир Маяковский.

12/IV-30 г.

Товарищи Вапповцы, не считайте меня малодушным.

Сериозно — ничего не поделаешь.

Привет.

Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться.

В. М.

В столе у меня 2000 руб. — внесите в налог.

Остальное получите с Гиза.

В. М.».

Критик Владимир Ермилов попал под горячую руку и, как муха в янтарь, влип таким образом в бессмертие. Провинился он тем, что в «напостовской» статье о «Бане», вышедшей отдельным изданием, назвал бюрократизм не главной, второстепенной опасностью (в чем, кажется, единственный раз в жизни не погрешил против истины); Маяковский приготовил к премьере лозунг о том, что «бюрократам помогает перо критиков — вроде Ермилова», но потом этот лозунг снял, не желая портить отношения с РАППом.

Все остальное на уровне главной задачи и в духе лучших его текстов начиная с 1913 года. Не стыдно этой запиской закончить выставку.

И — для довершения самурайской аналогии — последнее четверостишие, нечто вроде финального хокку, сочиняемого в процессе сеппуку.

Полное соответствие.

В четыре часа дня 13 апреля он идет на репетицию «героической меломимы», которую написал к 25-летию революции 1905 года, — «Москва горит». Вспоминает художница спектакля Валентина Ходасевич, та самая, которая утешала его в Париже осенью 1922 года во время проблем с визой.

«Внезапно… в полном безмолвии пустого цирка раздается какой-то странный, резкий, неприятный, бьющий по взвинченным нервам сухой треск, быстро приближающийся к той стороне арены, где я переругиваюсь с главным плотником. Оборачиваюсь на звук… Вижу Маяковского, быстро идущего между первым рядом кресел и барьером арены с палкой в руке, вытянутой на высоту спинок кресел первого ряда. Палка дребезжит, перескакивая с одной деревянной спинки кресла на другую. Одет он в черное пальто, черная шляпа, лицо очень бледное и злое. Вижу, что направляется ко мне. Здороваюсь с арены. Издали, гулко и мрачно, говорит:

— Идите сюда!

Перелезаю через барьер, иду к нему навстречу. Здороваемся. На нем — ни тени улыбки. Мрак.

— Я заехал узнать, в котором часу завтра сводная репетиция, хочу быть, а в дирекции никого. Так и не узнал… Знаете что? Поедем покататься, я здесь с машиной, проедемся…

Я сразу же говорю:

— Нет, не могу — у меня монтировочная репетиция, и бросить ее нельзя.

— Нет?! Не можете?! Отказываетесь? — гремит голос Маяковского.

У него совершенно белое, перекошенное лицо, глаза какие-то воспаленные, горящие, белки коричневатые, как у великомучеников на иконах… Он опять невыносимо выстукивает какой-то ритм палкой о кресло, около которого стоим, опять спрашивает:

— Нет?

Я говорю:

— Нет.

И вдруг какой-то почти визг или всхлип:

— Нет? Все мне говорят нет!.. Только нет! Везде нет…

Он кричит это уже на ходу, вернее, на бегу вокруг арены к выходу из цирка. Палка опять визжит и дребезжит еще бешенее по спинкам кресел. Он выбегает. Его уже не видно…

Что-то почти сумасшедшее было во всем этом. Стою ошарашенная. Очень бьется сердце, дрожу, ничего не понимаю — что, почему? Что это — каприз? Ведь я работаю над его рождающимся произведением… Он ведь человек бывалый и в театре и в цирке! Как же быть? Как же быть?.. — бубнит у меня в голове. Слышу голос с арены:

— Товарищ Ходасевич, так что же, будете работать дальше?

Говорю:

— Да, сейчас, — а сама бегу к выходу, куда исчез Маяковский.

Выскакиваю на улицу, настигаю его около автомобиля (он привез из-за границы маленькую машину рено) и говорю неожиданно для себя:

— Владимир Владимирович, успокойтесь! Подождите несколько минут, я поговорю с рабочими, я поеду с вами, но дайте договориться — пусть без меня докончат монтировочную.

Бегу обратно на арену, быстро договариваюсь, направляюсь к выходу. Вижу: Маяковский стоит прекрасный, тихий, бледный, но не злой, скорее мученик. Думаю: Пусть каприз, но это же Маяковский! Правильно, что я согласилась! Владимир Владимирович, ни слова не говоря, подсаживает меня в машину, садится рядом со мной и говорит шоферу:

— Через Столешников.

Мы едем. Сначала тягостное молчание. Потом он поворачивается, смотрит на меня и ласково, с какой-то виноватой полуулыбкой говорит (а я вижу, что глаза его думают о другом):

— Я буду ночевать у себя в Лубянском проезде — боюсь проспать репетицию, прошу вас, позвоните мне туда по телефону часов в десять утра. — Говорит, а глаза отсутствуют.

Проехали Петровские линии, медленно сворачиваем в Столешников — народу в этот час много. Проехали не более трех домов. Вдруг голос Маяковского шоферу:

— Остановитесь!

Небольшой поворот руля, и мы у тротуара. Владимир Владимирович уже на ходу открывает дверцу и, как пружина, выскакивает на тротуар, дико мельницей крутит палку в воздухе, отчего люди отскакивают в стороны, и он почти кричит мне:

— Шофер довезет вас куда хотите! А я пройдусь!..

И быстро, не поворачиваясь в мою сторону, тяжелыми огромными шагами, как бы раздвигая переулок (люди расступаются, оглядываются, останавливаются), направляется к

Дмитровке.

Не знаю, слышал ли он, как я, совершенно растерявшаяся, высунулась в окошко машины и крикнула ему вдогонку: Какое хамство! (Вероятно, не слышал — надеюсь!..)

Шофер спросил:

— Куда ехать?

— Обратно в цирк, — сказала я в каком-то полуобморочном состоянии.

Все было противно, совершенно непонятно и поэтому — страшно. Мы обогнали Владимира Владимировича. Он шел быстро, сквозь людей, с высоко поднятой головой — смотрел поверх всех и был выше всех. Очень белое лицо, все остальное очень черное. Палка вертелась в воздухе, как хлыст, быстро-быстро, и казалось, что она мягкая, эластичная, вьется и сгибается в воздухе».

Зовет кататься, понимая, что сам уже никого привлечь не в состоянии: заманивает машиной.

Едут кататься, а ехать некуда.

Полонская:

«13 апреля днем мы не видались. Позвонил он в обеденное время и предложил 14-го утром ехать на бега.

Я сказала, что поеду на бега с Яншиным и с мхатовцами, потому что мы уже сговорились ехать, а его прошу, как мы условились, не видеть меня и не приезжать.

Он спросил, что я буду делать вечером. Я сказала, что меня звали к Катаеву, но что я не пойду к нему и, что буду делать, не знаю еще.

Вечером я все же поехала к Катаеву с Яншиным. Владимир Владимирович оказался уже там. Он был очень мрачный и пьяный. При виде меня он сказал:

— Я был уверен, что вы здесь будете!

Я разозлилась на него за то, что он приехал меня выслеживать. А Владимир Владимирович сердился, что я обманула его и приехала. Мы сидели вначале за столом рядом и все время объяснялись. Положение было очень глупое, так как объяснения наши вызывали большое любопытство среди присутствующих, а народу было довольно много.

Я помню: Катаева, его жену, Юрия Олешу, Ливанова, художника Роскина, Регинина, Маркова.

Яншин явно все видел и тоже готовился к скандалу.

Мы стали переписываться в записной книжке Владимира Владимировича. Много было написано обидного, много оскорбляли друг друга, оскорбляли глупо, досадно, ненужно.

Потом Владимир Владимирович ушел в другую комнату: сел у стола и все продолжал пить шампанское.

Я пошла за ним, села рядом с ним на кресло, погладила его по голове. Он сказал:

— Уберите ваши паршивые ноги.

Сказал, что сейчас в присутствии всех скажет Яншину о наших отношениях.

Был очень груб, всячески оскорблял меня. Меня же его грубость и оскорбления вдруг перестали унижать и обижать, я поняла, что передо мною несчастный, совсем больной человек, который может вот тут сейчас наделать страшных глупостей, что Маяковский может устроить ненужный скандал, вести себя недостойно самого себя, быть смешным в глазах этого случайного для него общества.

Конечно, я боялась и за себя (и перед Яншиным, и перед собравшимися здесь людьми), боялась этой жалкой, унизительной роли, в которую поставил бы меня Владимир Владимирович, огласив публично перед Яншиным наши с ним отношения.

Но, повторяю, если в начале вечера я возмущалась Владимиром Владимировичем, была груба с ним, старалась оскорбить его, — теперь же чем больше он наносил мне самых ужасных, невыносимых оскорблений, тем дороже он мне становился. Меня охватила такая нежность и любовь к нему.

Я уговаривала его, умоляла успокоиться, была ласкова, нежна. Но нежность моя раздражала его и приводила в неистовство, в исступление.

Он вынул револьвер. Заявил, что застрелится. Грозил, что убьет меня. Наводил на меня дуло. Я поняла, что мое присутствие только еще больше нервирует его.

Больше оставаться я не хотела и стала прощаться.

За мной потянулись все.

В передней Владимир Владимирович вдруг очень хорошо на меня посмотрел и попросил:

— Норкочка, погладьте меня по голове. Вы все же очень, очень хорошая…

Когда мы сидели еще за столом во время объяснений, у Владимира Владимировича вырвалось:

— О господи!

Я сказала:

— Невероятно, мир перевернулся! Маяковский призывает господа!.. Вы разве верующий?!

Он ответил:

— Ах, я сам ничего не понимаю теперь, во что я верю!» Это было 13 апреля, в субботу, накануне.

Верить рассказу Катаева об этом вечере в «Траве забвенья» нельзя по многим причинам: во-первых, это все-таки проза; во-вторых, Катаев явно выдумал свою отлучку — перенос свидания с мифической девушкой, — поскольку он в это время прочно женат на доброй знакомой Маяковского, сестре его друга, художника Владимира Роскина; в-третьих, можно ли верить человеку, говорящему о переписке Маяковского с Полонской на знаменитых клочках шоколадной коробки: «С немного испуганной улыбкой она писала на картонках, выломанных из конфетной коробки, ответы на записки Маяковского, которые он жестом игрока в рулетку время от времени бросал ей через стол и, ожидая ответа, драл невычищенными ногтями пыльную шкуру медведя, «царапая логово в двадцать когтей», как говорилось в его до сих пор еще кровоточащей поэме «Про это»

Картонные квадратики летали через стол над миской с варениками туда и обратно. Наконец конфетная коробка была уничтожена. Тогда Маяковский и Нора ушли в мою комнату. Отрывая клочки бумаги от чего попало, они продолжали стремительную переписку, похожую на смертельную молчаливую дуэль.

Он требовал. Она не соглашалась. Она требовала — он не соглашался. Вечная любовная дуэль.

Впервые я видел влюбленного Маяковского. Влюбленного явно, открыто, страстно. Во всяком случае, тогда мне казалось, что он влюблен. А может быть, он был просто болен и уже не владел своим сознанием. Всюду по квартире валялись картонные кусочки, клочки разорванных записок и яростно смятых бумажек. Особенно много их было в корзине под письменным столом».

Вечная любовная дуэль!
Нет, блин, слов.

Катаев был отличный писатель и временами вел себя как неплохой человек, хотя случалось ему и врать, и предавать друзей, и предавать себя, что ничем не лучше.

Но в том, что происходило в этот вечер с Маяковским, он либо ничего не понял — либо это понимание от читателя скрыл. Ибо иначе ему пришлось бы сознаваться в том, что он был на стороне подначивающих «молодых львов»; что он сам трунил над Маяковским несколько свысока, потому что всю жизнь смотрел на него снизу вверх, а теперь «Квадратура круга» имела успех, а «Баня» не имела.

«Валя, вы жопа», как сказал ему Булгаков 25 мая 1939 года,

когда провалилась уже собственная катаевская пьеса «Шел солдат с фронта».

Страшно подумать, сколько помоев будет вылито на эту книгу, — того не учел, этого не изучил, на такого-то не сослался. Наизусть знаю, что будут говорить: что это и не биография, и не наука; что автор не сидел в архивах (это его, автора, личное дело, не справки же мне предъявлять из этих архивов!), что нет научной методологии, да мало ли! Все это предсказуемо и пишется с единственным расчетом (не для читателя же): испортить настроение автору. Но автор к таким вещам устойчив. Жизнь Маяковского, его сочинения, связи и письма исследованы, пересчитаны, расписаны по минутам. А теперь надо попытаться наконец понять: что это такое было?

Потому что, как сказал мой любимый историк и мыслитель Александр Эткинд, «наука не в том, чтобы знать день рождения Лолиты и обсуждать фертильность Пиковой Дамы. Наука в том, чтобы объяснить, почему нам вообще до всего до этого есть дело».

Самоубийство Бога — чрезвычайно устойчивый сюжет в мировой литературе, он имманентен человечеству, без него никак. Маяковский был Христом русской революции, а точнее — тринадцатым ее апостолом, самым верным и самым несчастным. Христос не сводится к тому, что он говорил, и к тому, что он делал. Его слова, часто противоречащие друг другу, и действия, часто противоречащие словам, образуют сложный синтез. Он не просто говорил и действовал; он — был, и в этом главная его задача. Маяковский был главным апостолом новой эпохи, и что же он должен был означать? В чем заключалась его благая весть?

В том, что жизнь не имеет никакой цены; жизнь — не то, что тебе дано, а то, во что ты это превратил.

Никакая любовь не вечна и не может быть смыслом. Любовь может быть служением, но тогда от любых надежд на личное счастье надо отказаться.

Человек рожден преобразовывать мир, а не консервировать его.

Ну и так далее. Что я буду пересказывать? У него все написано, суть не в словах, а в интонации, в голосе, в воздухе: читайте, завидуйте.

Забыл уже, когда был влюблен. Но клянусь вам, такое было.

После «Бани» многие потирали руки: провал, какой провал! (Допускаю, что Зощенко — единственный из всех, кто это

повторял без наслаждения, — ценил и жалел Маяковского по-настоящему; хотя как раз его-то, с его безупречным вкусом, человеческим тактом и вечной жалостью к маленькому человеку, многое в поведении Маяковского могло коробить.) Но знать бы им всем, фиксировавшим его провалы, — что они готовят ему безупречный последний выход, главный триумф! «У меня выходов нет» — видимо, именно эту фразу имел в виду Крученых, сочиняя мемуар «Наш выход». Выход футуриста — всегда на сцену. Когда жить нельзя — можно устроить последний перформанс.

Безусловно, Маяковский в последние месяцы не выходил из тяжелой депрессии; но он как никто, — а может быть, единственный из всех, — понимал, как сейчас эта депрессия разрешится. Как оглушительно он с ней покончит — поскольку покончить с собой и значит покончить с ней. Только он знал, какой манифест отказа от жизни готовит он в конце: долго отсекая все варианты, любые пути к спасению, — оборвет наконец и последнюю нить, связывающую его с этим невыносимым грузом, с ужасом быта, с унижениями приспособленчества. Долой жизнь. Мысль, которую он втайне лелеял, на глазах обретала плоть. И нельзя допустить, чтобы в конце он не торжествовал.

А больше в самом деле ни на кого уже ничто не действует. Другого искусства они уже не понимают. Только пистолетом.

Наш выход.

И Крученых в день его самоубийства ораторствовал с фонарной тумбы — почувствовал возвращение стиля.

Дальнейшее опять знает только Полонская.

«Мы условились, что Владимир Владимирович заедет за мной в 8 утра.

Потом он все-таки сказал Яншину, что ему необходимо с ним завтра говорить, и мы расстались.

Это было уже 14 апреля.

Утром Владимир Владимирович заехал в 8 1/2, заехал на такси, так как у его шофера был выходной день. Выглядел Владимир Владимирович очень плохо.

Был яркий, солнечный, замечательный апрельский день. Совсем весна.

— Как хорошо, — сказала я. — Смотри, какое солнце. Неужели сегодня опять у тебя вчерашние глупые мысли. Давай бросим все это, забудем… Даешь слово?

Он ответил:

— Солнце я не замечаю, мне не до него сейчас. А глупости я бросил. Я понял, что не смогу этого сделать из-за матери. А больше до меня никому нет дела. Впрочем, обо всем поговорим

дома.

Я сказала, что у меня в 10 1/2 репетиция с Немировичем-Данченко, очень важная, что я не смогу опоздать ни на минуту. Приехали на Лубянку, и он велел такси ждать.

Его очень расстроило, что я опять тороплюсь. Он стал нервничать, сказал:

— Опять этот театр! Я ненавижу его, брось его к чертям! Я не могу так больше, я не пущу тебя на репетицию и вообще не выпущу из этой комнаты!

Он запер дверь и положил ключ в карман. Он был так взволнован, что не заметил, что не снял пальто и шляпу.

Я сидела на диване. Он сел около меня на пол и плакал. Я сняла с него пальто и шляпу, гладила его по голове, старалась всячески успокоить.

Раздался стук в дверь — это книгоноша принес Владимиру Владимировичу книги (собрание сочинений Ленина). Книгоноша, очевидно увидев, в какую минуту он пришел, свалил книги на тахту и убежал.

Владимир Владимирович быстро заходил по комнате. Почти бегал. Требовал, чтобы я с этой же минуты, без всяких объяснений с Яншиным, осталась с ним здесь, в этой комнате. Ждать квартиры — нелепость, говорил он. Я должна бросить театр немедленно же. Сегодня на репетицию мне идти не нужно. Он сам зайдет в театр и скажет, что я больше не приду. Театр не погибнет от моего отсутствия. И с Яншиным он объяснится сам, а меня больше к нему не пустит.

Вот он сейчас запрет меня в этой комнате, а сам отправится в театр, потом купит все, что мне нужно для жизни здесь. Я буду иметь все решительно, что имела дома. Я не должна пугаться ухода из театра. Он своим отношением заставит меня забыть театр. Вся моя жизнь, начиная от самых серьезных сторон ее и кончая складкой на чулке, будет для него предметом неустанного внимания.

Пусть меня не пугает разница лет: ведь может же он быть молодым, веселым. Он понимает — то, что было вчера, — отвратительно. Но больше это не повторится никогда. Вчера мы оба вели себя глупо, пошло, недостойно.

Он был безобразно груб и сегодня сам себе мерзок за это. Но об этом мы не будем вспоминать. Вот так, как будто ничего не было. Он уничтожил уже листки записной книжки, на которых шла вчерашняя переписка, наполненная взаимными оскорблениями.

Я ответила, что люблю его, буду с ним, но не могу остаться здесь сейчас, ничего не сказав Яншину. Я знаю, что Яншин меня

любит и не перенесет моего ухода в такой форме: как уйти, ничего не сказав Яншину, и остаться у другого. Я по-человечески достаточно люблю и уважаю мужа и не могу поступить с ним так.

И театра я не брошу и никогда не смогла бы бросить. Неужели Владимир Владимирович сам не понимает, что если я уйду из театра, откажусь от работы, в жизни моей образуется такая пустота, которую заполнить будет невозможно. Это принесет большие трудности в первую очередь ему же. Познавши в жизни работу, и к тому же работу такую интересную, как в Художественном театре, невозможно сделаться только женой своего мужа, даже такого большого человека, как Маяковский.

Вот и на репетицию я должна и обязана пойти, и я пойду на репетицию, потом домой, скажу все Яншину и вечером перееду к нему совсем.

Владимир Владимирович был не согласен с этим. Он продолжал настаивать на том, чтобы все было немедленно, или совсем ничего не надо.

Еще раз я ответила, что не могу так.

Он спросил:

— Значит, пойдешь на репетицию?

— Да, пойду.

— И с Яншиным увидишься?

— Да.

— Ах, так! Ну тогда уходи, уходи немедленно, сию же минуту.

Я сказала, что мне еще рано на репетицию. Я пойду через 20 минут.

— Нет, нет, уходи сейчас же.

Я спросила:

— Но увижу тебя сегодня?

— Не знаю.

— Но ты хотя бы позвонишь мне сегодня в пять?

— Да, да, да.

Он быстро забегал по комнате, подбежал к письменному столу. Я услышала шелест бумаги, но ничего не видела, так как он загораживал собой письменный стол.

Теперь мне кажется, что, вероятно, он оторвал 13 и 14 числа из календаря.

Потом Владимир Владимирович открыл ящик, захлопнул его и опять забегал по комнате.

Я сказала:

— Что же, вы не проводите меня даже?

Он подошел ко мне, поцеловал и сказал совершенно спокойно и очень ласково:

— Нет, девочка, иди одна… Будь за меня спокойна…
Улыбнулся и добавил:
— Я позвоню. У тебя есть деньги на такси?
— Нет.
Он дал мне 20 рублей.
— Так ты позвонишь?
— Да, да».

Едва выйдя из комнаты, еще в коридоре, она услышала выстрел.

Маяковский лежал на полу головой к двери, раскинув руки, и силился поднять голову, «но глаза были уже мертвые».

Стрелял левой рукой. В последнюю минуту — все-таки левша.

— Что вы сделали?! — закричала она. — Что вы сделали?!

БЛАГОДАРНОСТИ

Моя мать окончила школу с золотой медалью, и для поступления в МГПИ — самый поющий институт Москвы — ей достаточно было пройти собеседование. Расспрашивали ее о Маяковском, и рассказывала она о нем так, что поступила без проблем.

Она купила тогда маленький бюст Маяковского, и он всегда стоит у нее на столе.

Когда-то я выиграл московскую литературную олимпиаду — были такие — с сочинением «Мой Маяковский», слишком пафосным, конечно, но там уже была моя любимая мысль о голосе, о том, как он выигрывает в собственном чтении (я собирал выпускаемые Львом Шиловым записи — поэты читают свои стихи, — и больше всех любил слушать его — и Блока. Его вольное и важное — «По морям играя носится» — и блоковское умоляющее: «О доблестях, о подвигах, о славе…»).

У Блока мог быть любой голос, а у Маяковского только такой.

И первое место на московском городском конкурсе чтецов — тоже был такой — я получил в 1982 году за чтение «Разговора с фининспектором о поэзии». Меня похвалил сам Сорокин — главный и лучший его чтец, хотя Блока он читал не хуже.

Он читал в то время композицию по «Двенадцати», я хорошо ее помню, это было в полупустом зале огромного кинотеатра «Звездный» — интересно, сколько человек он собрал бы сегодня? — а музыку подбирал и играл старый-престарый Михаил Брохес, когдатошний аккомпаниатор Вертинского.

Все тесно, близко.

Так что под сенью Маяковского я себя чувствовал примерно так, как описано это у Синявского, и поэтому мне так трудно было все это писать.

И я его все равно люблю, несмотря ни на что, и он еще будет, что бы там ни было. За все остальное, за всех остальных не поручусь. А он будет.

Большое спасибо Никите Елисееву, Марии Розановой, Льву Мочалову, Евгению Марголиту, Николаю Богомолову, Ирине Лукьяновой, а в первую очередь матери — про которую скажу цитатой из фильма «Балтиморская пуля»: «Ты научил меня всему, что умею я, но не всему, что умеешь ты».

А писал я эту книжку главным образом в Принстоне. Без него ничего не получилось бы. В России напишешь слово и думаешь: а можно ли? А в Принстоне словно оставшийся здесь дух Берберовой подсказывает точные формулы, которых так боишься

в России: вдруг скажешь что-то, после чего жить нельзя?

В России огромная часть творческой энергии уходит на страх, который тоже ведь часть творчества. Просто это творчество направлено по ложному пути: мозг выдумывает ужасное и сам его мучительно преодолевает. Человек, тащащий немыслимую тяжесть, не может в это время думать или, допустим, петь. Вся его сила уходит на взаимодействие с тяжестью.

Не хочет Россия, чтобы в ней сочиняли. Это ее тормошит. А вот почитать она любит — это ее отвлекает.

И еще в Принстоне библиотека в двух шагах, редкие книги дают на дом, частью в электронном виде, как весь ЛЕФ, — но не в ЛЕФе счастье. Особую роль в написании книги играл маленький поезд, бегающий из Принстона в Нью-Йорк каждый час и орущий, орущий на переезде под самыми окнами общежития.

Орет, а бегает точно по расписанию.

Этот его крик, деловитость и стремительность напоминали мне Маяковского.

Так что спасибо Принстону.

2011–2015

ИЛЛЮСТРАЦИИ

В. Маяковский

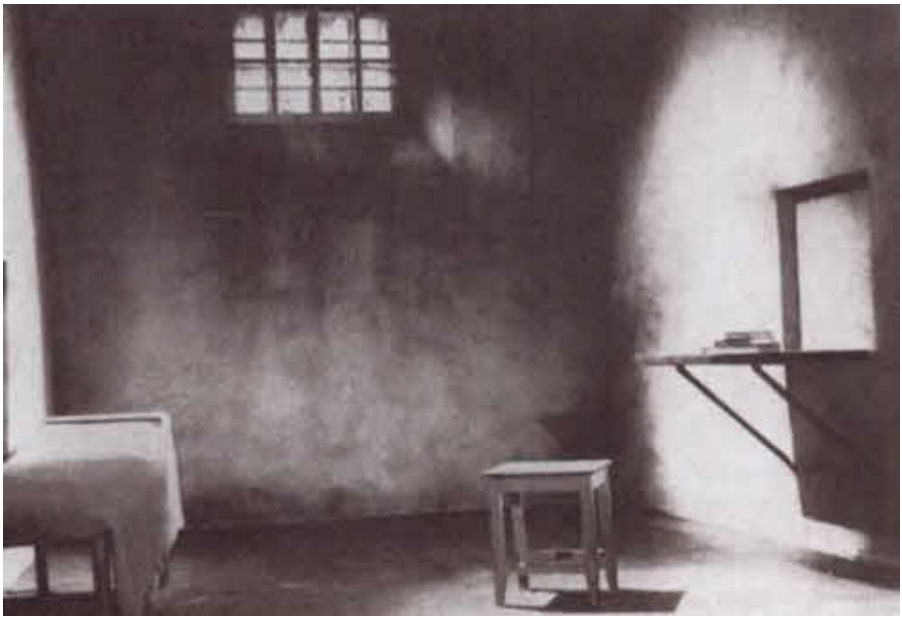
Дом в селе Багдады, где родился Маяковский

Володя Маяковский (третий слева в первом ряду) среди учеников Кутаисской гимназии. 1903 г.

Владимир Константинович и Александра Алексеевна Маяковские. 1893 г.

Юный бунтарь. 1911 г.

Карточка Маяковского, заведенная Московским охранным отделением после его ареста. 1908 г.



Камера Маяковского в Бутырской тюрьме

Училище живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице, где Маяковский учился в 1911–1914 годах

Портрет сестры Людмилы работы Маяковского. 1911 г.

Поэты-футуристы. Слева направо: А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц. 1913 *г.*

Такими Маяковский видел Давида Бурдюка и Велимира Хлебникова

Футурист Владимир Маяковский. 1914 г.

Маяковский и Корней Чуковский с сыном Николаем. *Куоккала, 1915 г.*

***Маяковский.** Шарж сатириконца Ре-Ми. 1916 г.*

Вера Шехтель

Мария Денисова

Эльза Каган (Триоле)

Софья Шамардина

Первый сборник Маяковского «Я». 1913 г.

Поэма «Человек». 1918 г.

С Лилей Брик. 1915 г.

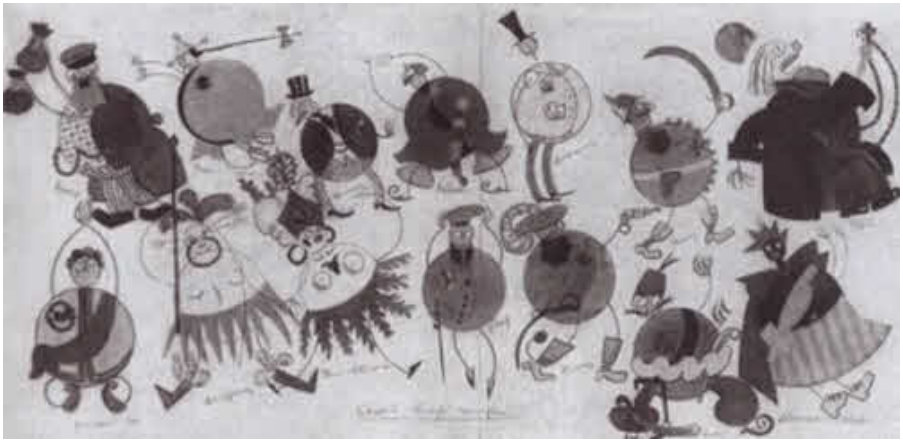
Маяковский и Брик в картине «Закованная фильмой». 1918 г.

В. Маяковский и А. Луначарский среди участников совещания Кинокомитета. 1918 г.

М. Горький. 1919 г.

КРЫМ
1. ВРАГ ПОСЛЕДНИЙ ГОТОВ!
2. ПОСТЕПЕННО БУДУТ ОТПУСКАТЬ ПРИЗЫВНЫХ СТАРШИХ ГОДОВ.
3. ВЕРНУТСЯ СОЛДАТЫ К СЕБЕ В ДОМ.
4. ЗАЙМУТСЯ ДЛЯ РАСЦВЕТА РОССИИ ТРУДОМ.
5. ОДНО НЕ ЗАБУДЬ - ЖИВ КАПИТАЛИЗМ В 3/4 СВЕТА.
6. ГОТОВ БУДЬ!

Одно из «Окон РОСТА» со стихами Маяковского



Сделанные Маяковским эскизы костюмов к «Мистерии-буфф» (Семь пар чистых). 1919 г.

Маяковский (сидит) и художники «Окон РОСТА» И. Малютин и М. Черемных. 1920 г.

Рекламный плакат А. Родченко со стихами Маяковского. 1922 г.

Лиля Брик на обложке поэмы Маяковского «Про это».

Художник А. Родченко. 1923 г.

«Маяковский в РОСТА». Художник А. Дейнека. 1941 г.

Маяковский на выставке «20 лет работы».

Фото А. Штернберга. 1 февраля 1930 г.

Маяковский в Мексике. *1925 г.*

В Нью-Йорке. *1925 г.*

«Маяковский за границей». *Шарж Кукрыниксов. 1927 г.*

Маяковский и Брики.

Фото А. Родченко. 1928 г.

С Лилей на морском курорте в Германии.

Фото А. Родченко. 1923 г.

Соратники — Семен Кирсанов и Николай Асеев. 1931 г.

Первый номер журнала «ЛЕФ». 1923 г.

Слева направо: Б. Пастернак,

В. Маяковский, японский писатель Тамидзи Найто,

А. Вознесенский, О. Третьякова,

С. Эйзенштейн, Л. Брик. 1924 г.

Сергей Третьяков.

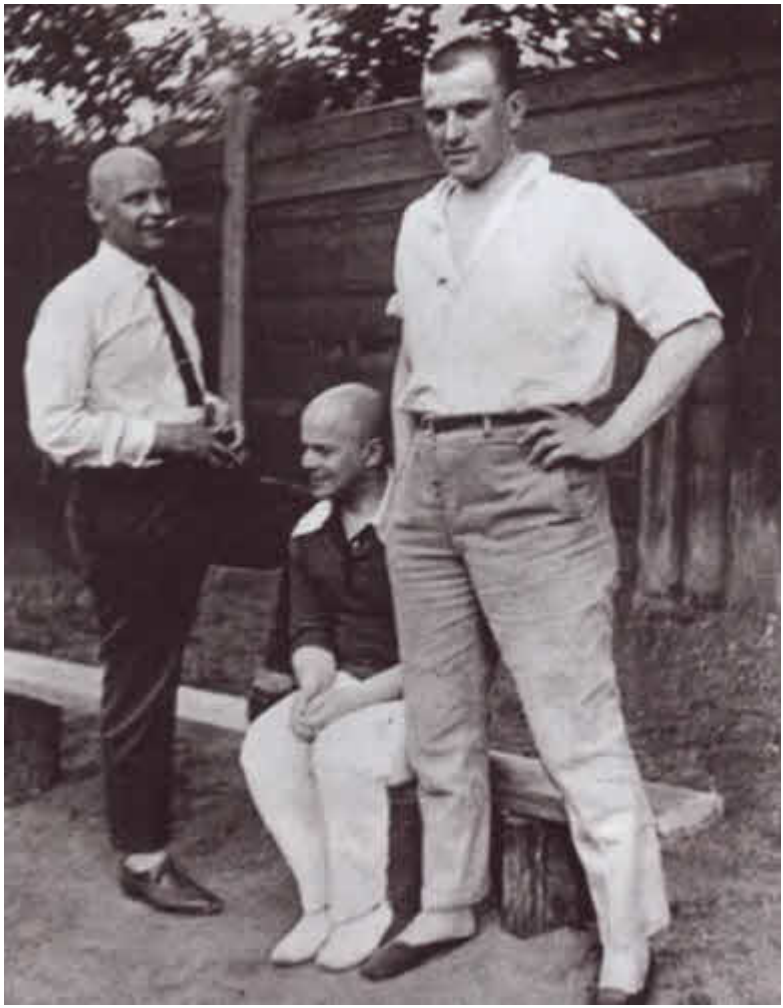
Фото А. Родченко. 1928 г.

Элли Джонс

Лиза Лавинская

Татьяна Яковлева

Вероника Полонская



А. Родченко, В. Шкловский и В. Маяковский во дворе дома в Гендриковом переулке. 1926 г.

Маяковский- журналист.

Фото А. Родченко. 1924 г.

В. Маяковский, Д. Шостакович, Вс. Мейерхольд и А. Родченко на репетиции пьесы «Клоп». 1929 г.

Афиша спектакля «Клоп» в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда. 1929 г.

Рабочий стол Маяковского, ныне — экспонат музея

Маяковский, Варвара Степанова, Осип Бескин и Лиля Брик в квартире Бриков. 1926 г.

На книжном базаре с красноармейцами. 1929 г.

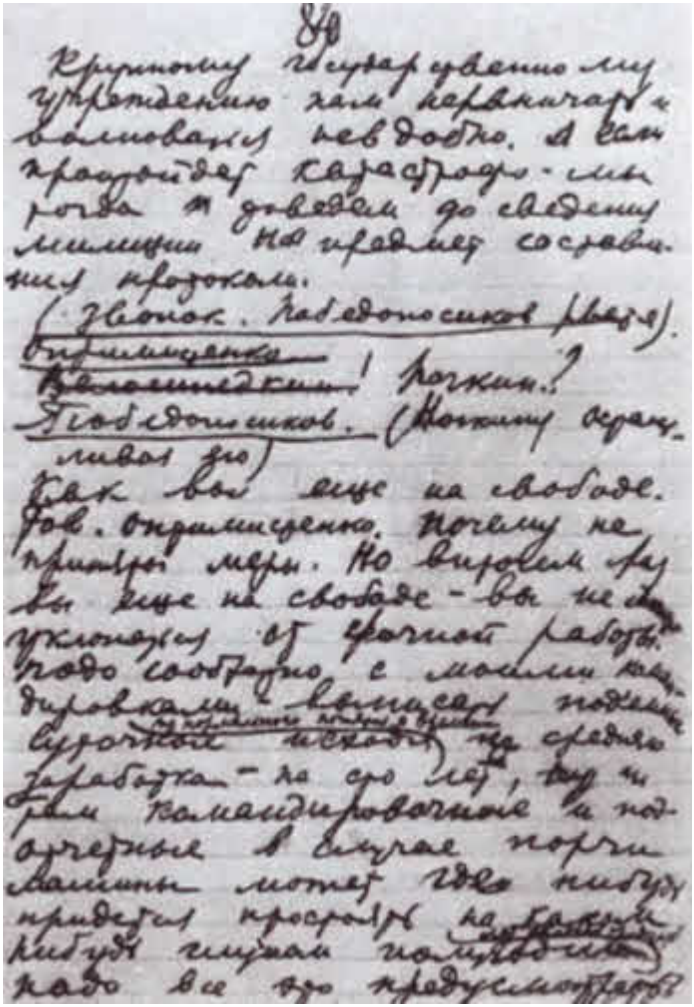
Первое издание поэмы «Хорошо!». 1927 г.

На выставке «20 лет работы». Крайний слева — Павел Лавут

Наталья Брюханенко

Оптимистенко и Победоносиков.

Рисунки Маяковского. 1929 г.



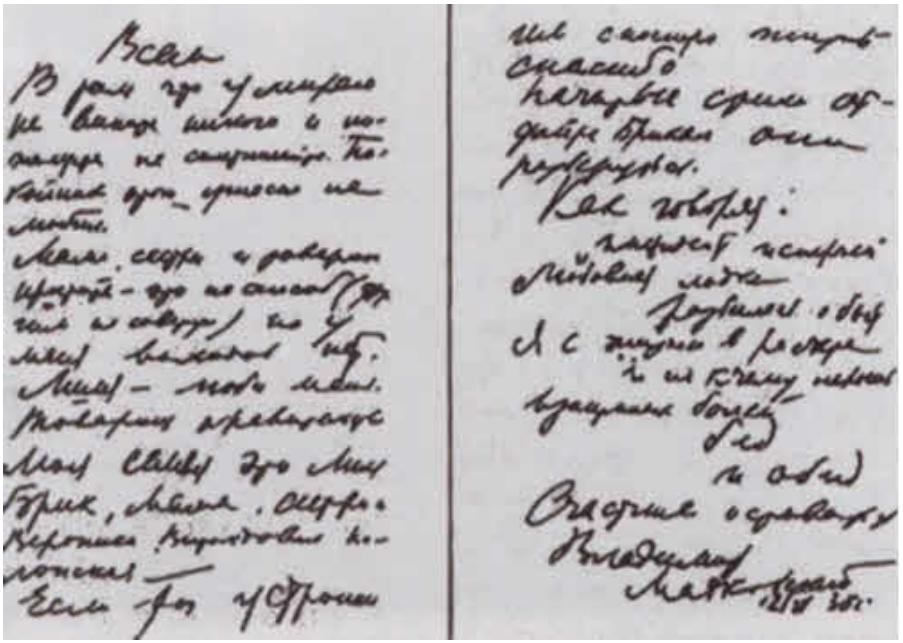
Рукопись пьесы «Баня»

Фотомонтаж А. Родченко к поэме Маяковского «Про это». 1928 г.

Среди посетителей выставки «20 лет работы»

Чтение пьесы «Баня» на радио. 1929 г.

Последнее фото. 14 апреля 1930 г.



Всем

В том, что умираю
не вините никого и
пожалуйста не сплетничайте. Покойник
этого ужасно не
любил.

Мама, сестра и товарищи
простите – это не способ
(это не совет я не
могу выхода иного.
Лиля – люби меня.
Товарищ правительство
моя семья Лиля Брик, мама, сестры
и Вероника Витольдовна
Полонская.

Если бы я сказал
что у меня
спасибо
начатые стихи от-
дайте Брикам они
разберутся.

Как говорят:
инцидент исперчен
Любовная лодка
разбилась о быт
я с жизнью в расчете
и не к чему перечень
взаимных болей
обид
и обид

Счастливо оставаться
Владимир
Маяковский
12/IV 30г.

Предсмертная записка. «В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не

сплетничайте…

Памятник на площади Маяковского (ныне Триумфальной)

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. В. МАЯКОВСКОГО

1893, 7 (19) июля — в семье Владимира Константиновича и Александры Алексеевны Маяковских, в селе Багдады, близ Кутаиса, родился сын Владимир.

1900 — переехал с матерью в Кутаис для подготовки к поступлению в гимназию.

1902 — поступил в приготовительный класс Кутаисской гимназии.

1905 — участвует в революционных выступлениях, знакомится с нелегальными стихами и брошюрами.

1906, 19 февраля — от заражения крови умер В. К. Маяковский.

Июль — семья Маяковских переезжает из Кутаиса в Москву. *Август* — Владимир поступает в четвертый класс Пятой московской гимназии.

1907 — вступает в социал-демократический кружок. Напечатал в гимназическом журнале «Порыв» первое стихотворение («получилось невероятно революционно и в такой же степени безобразно»).

1908, 29 марта — арестован полицией в подпольной типографии Московского комитета РСДРП (освобожден 9 апреля).

1909, 27 февраля — второй арест и обыск на квартире Маяковских.

2 июля — третий арест Маяковского.

18 августа — переведен из Мясницкого полицейского дома в Бутырскую пересыльную тюрьму.

1910, январь — освобожден из тюрьмы, после чего отошел от революционной деятельности. Начало занятий живописью.

1911, август — принят в фигурный класс Училища живописи, ваяния и зодчества.

Сентябрь — знакомство с художником и поэтом Д. Бурлюком.

1912, 17 ноября — первое публичное выступление в артистическом подвале «Бродячая собака» в Петербурге.

18 декабря — вышел альманах «Пощечина общественному вкусу» с коллективным манифестом, подписанным В. Хлебниковым, Д. Бурлюком, А. Крученых и В. Маяковским. В альманахе опубликованы стихи Маяковского «Ночь» и «Утро».

1913, 17 мая — увидел свет первый сборник Маяковского

«Я!».

2 декабря — первое представление трагедии «Владимир Маяковский» в театре «Луна-парк» в Петербурге.

14 декабря — выступление в Харькове в зале Общественной библиотеки вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским. Начало турне футуристов по городам юга России, которое завершилось выступлением в Калуге 13 апреля 1914 года.

1913–1914 — романы со скульптором Марией Денисовой, художницей Антониной Гумилиной, художницей Софьей Шамардиной.

1914, 21 февраля — вместе с Д. Бурлюком Маяковский исключен из Училища живописи, ваяния и зодчества.

24 октября — прошение о выдаче свидетельства о благонадежности для поступления добровольцем в действующую армию (в просьбе отказано).

1914–1915 — роман с Эльзой Каган (позже Триоле), сестрой Лили Брик и будущей женой Луи Арагона.

1915, январь — выехал в Петроград, где жил до марта 1919 года.

25 февраля — выступление в подвале «Бродячая собака», посвященное выходу совместного с символистами альманаха «Стрелец».

Июль — знакомство с О. М. и Л. Ю. Бриками.

Сентябрь — призван на военную службу, определен в Военно-автомобильную школу. Вышла отдельным изданием поэма «Облако в штанах».

Ноябрь — поселился рядом с Бриками в доме 52 на Надеждинской улице (ныне улица Маяковского).

1916 — работа над поэмами «Война и мир» и «Человек».

1917, 4 (17) марта — участвовал в совещании писателей и деятелей искусств на квартире А. М. Горького.

21 мая (3 июня) — в газете «Новая жизнь» напечатано стихотворение «Революция».

24 сентября (7 октября) — выступление в Москве в Политехническом музее с докладом «Большевики искусства» и чтением поэмы «Война и мир».

Ноябрь — участвовал в совещании писателей, художников и режиссеров по вопросу о сотрудничестве с советской властью.

1917–1918 — роман с художницей Евгенией Ланг.

1918, 15 марта — вышел первый и единственный номер «Газеты футуристов», одним из редакторов которой был В. В. Маяковский.

Март — написал сценарий фильма «Не для денег родившийся». Участвовал в съемках фильма.

Май — вышел фильм «Барышня и хулиган», где Маяковский стал режиссером и исполнителем главной роли.

7 ноября — премьера «Мистерии-буфф» в театре Музыкальной драмы в Петрограде.

17 декабря — прочел со сцены Матросского театра в Петрограде стихотворение «Левый марш».

1919, март — переехал в Москву и поселился вместе с Бриками в коммуналке в Полуэктовом переулке, 5.

Май — вышел сборник «Все сочиненное Владимиром Маяковским».

Октябрь — начало работы Маяковского в «Окнах РОСТА». *1920*— роман с художницей РОСТА Елизаветой Лавинской. *1921, апрель* — вышла поэма «150 000 000».

1 мая — премьера новой редакции «Мистерии-буфф».

1922, 2 мая — выехал в Ригу (первая поездка за границу).

6 октября — выехал в Берлин, а оттуда в Париж (вернулся в Москву 13 декабря).

1923, 29 марта — вышел первый номер журнала «ЛЕФ» под редакцией Маяковского и с его поэмой «Про это».

1924, 22 января — присутствовал на заседании XI Всероссийского съезда Советов, на котором М. И. Калинин сообщил о смерти В. И. Ленина.

Октябрь — чтение поэмы «Владимир Ильич Ленин» в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова.

1925, 25 мая — вылетел из Москвы в Кёнигсберг, затем посетил Берлин и Париж.

21 июня — отправился на пароходе «Espagne» в Мексику, а оттуда в США (вернулся в Москву 22 ноября).

1926, апрель — переезд на новую квартиру в Гендриков переулок (дом 15, квартира 5).

Июнь — поездка в Одессу. Знакомство с П. Лавутом и Е. Хин. *15 июня* — в Нью-Йорке родилась Элен Патриция Джонс, дочь Маяковского и Элли Джонс (Елизаветы Зиберт).

1927, начало января — вышел первый номер журнала «Новый ЛЕФ» под редакцией Маяковского (с августа 1928 года журнал выходил под редакцией С. Третьякова).

18 октября — первое чтение поэмы «Хорошо» перед активом московской партийной организации в Красном зале МК ВКП(б).

1928, октябрь — выехал в Берлин и Париж. Знакомство с Татьяной Яковлевой.

1929, 13 февраля — премьера спектакля «Клоп».

Май — знакомство с актрисой Вероникой Полонской.

14 сентября — первое организационное собрание группы РЕФ под председательством Маяковского.

23 октября — решение группы РЕФ организовать выставку работ Маяковского (в связи с двадцатилетием литературной деятельности).

1930, январь — написано вступление к поэме «Во весь голос».

1 февраля — открытие выставки «20 лет работы» в клубе писателей.

6 февраля — выступление на конференции Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП) с заявлением о вступлении в РАПП.

16 марта — премьера «Бани».

25 марта — выступление в Доме комсомола Красной Пресни на выставке «20 лет работы».

9 апреля — выступление в Институте народного хозяйства им. Плеханова.

14 апреля — в 10 часов 15 минут покончил с собой выстрелом из револьвера в своей квартире в Гендриковом переулке.

17 апреля — похоронен на Новодевичьем кладбище.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1939–1949.

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955–1961.

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 1–3. М., 2013–2014.

Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.

Асеев Н. Н. Маяковский начинается. М., 1940.

Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. М., 2011.

В мире Маяковского. Сборник статей. Кн. 1–2. М., 1984.

«В том, что умираю, не вините никого». Следственное дело В. В. Маяковского. М., 2005.

Вайскопф М. Во весь Логос. М., 1997.

ВаксбергА. И. Лиля Брик: жизнь и судьба. Смоленск, 1998.

Владимир Маяковский глазами современниц / Сост. В. Н. Терехина. СПб., 2014.

Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983.

Горб Б. И. Шут у трона Революции. М., 2005.

Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском / Сост. В. Катанян. М., 1993.

Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. М., 1940.

Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. М., 1990.

Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985.

Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.

Коваленко С. А. Звездная дань. Женщины в судьбе Маяковского. М., 2006.

Крученых А. Е. Наш выход. М., 1996.

Кэмрад С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. М., 1970.

Лавут П. И. Маяковский едет по Союзу. Воспоминания. М., 1978.

Маяковский, материалы и исследования. М., 1940.

Маяковский: pro et contra. Т. 1–2. СПб., 2008–2013. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. Маяковский в современном мире. Статьи, исследования,

материалы и воспоминания. Л., 1984.

Маяковский и современность. Сборник статей. М., 1977.

Маяковский-художник. М., 1963.

Маяковская А. А. Детство и юность Владимира Маяковского. Из воспоминаний матери. М., 1970.

Маяковская Л. В. О Владимире Маяковском. Из воспоминаний сестры. М., 1968.

Михайлов А. А. Маяковский. М., 1988 (серия «ЖЗЛ»).

Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. 65. М., 1958.

Паперный З. Поэтический образ у Маяковского. М., 1961.

Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество. М., 1976.

Радзишевский В. В. Между жизнью и смертью: Хроника последних дней Владимира Маяковского. М., 2009.

Раков В. П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. М., 1976.

Сарнов Б. М. Маяковский. Самоубийство. М., 2006.

Семья Маяковского в письмах. Переписка 1892–1906 гг. М., 1978.

Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр. Л., 1975.

Спасский С. Маяковский и его спутники. Воспоминания. Л., 1940.

Субботин А. Маяковский. Сквозь призму жанра. М., 1986.

Творчество Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования / Отв. ред. А. М. Ушаков. М., 2008.

Тимофеева В. В. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.; Л., 1962.

Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1978.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Черемин Г. С. В. В. Маяковский в литературной критике. 1917–1925. Л., 1985.

Шкловский В. Б. О Маяковском. М., 1940.

Янгфелъдт Б. Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг. М., 2009.

Янгфелъдт Б. «Я для меня мало». Революция/любовь Владимира Маяковского. М., 2012.

Быков Д. Л.

Б 95 Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Дмитрий Быков. — М.: Молодая гвардия, 2016. — 716[4] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер.

биогр.; вып. 1600).

ISBN 978-5-235-03887-5

УДК 821.161.1.0(092)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8

знак информационной продукции 16+

Быков Дмитрий Львович
МАЯКОВСКИЙ: Трагедия-буфф в шести действиях

Редактор *В. В. Эрлихман*
Художественные редакторы *К. В. Забусик, И. И. Суслов*
Технический редактор *В. В. Пилкова*
Корректоры *Т. И. Маляренко, Г. В. Платова*

Сдано в набор 29.01.2016. Подписано в печать 16.08.2016. Формат 84x108/зг. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 37,8+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ № 1615580.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сущевская ул., 21. Internet: http://gvardiya.ru. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

С. Шаргунов «КАТАЕВ»
Е. Морозова «РОБЕСПЬЕР»

Е. Глаголева «ЛУИ РЕНО»
Т Матасова «СОФЬЯ ПАЛЕОЛОГ»
П. Фокин «АЛЕКСАНДР ЗИНОВЬЕВ»
А. Румянцев «ВАЛЕНТИН РАСПУТИН»
М. Залесская «ФЕРЕНЦ ЛИСТ»
А. Мясников «АЛЕКСАНДР III»
О. Брезгин «СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ»
П. Люкимсон «САЛАДИН»
В. Балашова «ДИАНА СПЕНСЕР»
И. Курукин «ЕКАТЕРИНА I»

notes

Примечания

1

Имеются в виду «академические пайки», которые выдавались избранным представителям интеллигенции в первые послереволюционные годы. — *Прим. ред.*